Richard Eichenauer

Musik und Rasse

Richard Eichenauer: Musik und Rasse

R. Eichenauer

Musik und Rasse

Musik und Rasse

Von

Richard Eichenauer

Mit 40 Abbildungen
und 90 Notenbeispielen

J. F. Lehmanns Verlag / München 1932

Druck C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen
Printed in Germany

Vorwort

Dies Buch erscheint zu einem Zeitpunkt, an dem die Kämpfe um die „Rassenfrage" einiges von ihrer Leidenschaftlichkeit zu verlieren scheinen. Das kann zwar die Anteilnahme an dem Gegenstande meiner Untersuchungen beeinträchtigen; andrerseits hat es den Vorteil, daß die wirklich Anteilnehmenden das Buch ohne eine von vornherein unsachlich gefärbte Parteinahme lesen werden. Das darf um so mehr erhofft werden, als die Grundbegriffe der Rassenforschung in den letzten Jahren in ziemlich weite Kreise unseres Volkes gedrungen sind.

Die Not der Zeit hat Verleger und Verfasser zu dem Entschluß gezwungen, den Umfang des Buches auf das äußerste zu beschränken. So mußte manche nähere Erläuterung fallen, manche wichtige Beweisführung in fast unerträglichem Maße beschnitten werden, mancher Hinweis auf andere Bücher eigene Ausführungen ersetzen. Dennoch hoffe ich auch dem nichtfachmännischen Leser nicht geradezu unverständlich geblieben zu sein; dem Fachmanne gegenüber brauche ich mich wohl kaum dafür zu entschuldigen, daß mir die Bewältigung der ungeheuren Stoffmassen auf so wenigen Seiten oft nur unvollkommen gelungen ist.

Für Hinweise auf einschlägiges Schrifttum, vor allem auf Abhandlungen in Fachzeitschriften über die hier behandelten Fragen, wäre ich meinen Lesern dankbar.

Mein erster Dank gebührt dem Verleger, der sich entschlossen hat, eine Untersuchung über einen verhältnismäßig weitabliegenden Gegenstand trotz der wirtschaftlichen Notzeit herauszubringen. Wissenschaftlich unterstützt haben mich vor allem Professor Dr. H. F. K. Günther-Jena, der die rassische Beurteilung sämtlicher Bildnisse übernommen hat, ferner Th. Hoffmann-Linz und Dr. Kurt Holler-Darmstadt durch wertvolle Mitteilungen und Ratschläge. Studienreferendar Erich Holtermann-Bochum unterstützte mich beim Korrekturlesen; Fräulein Frieda Stelges von der Städtischen Bücherei Bochum war mir eine nimmermüde Helferin bei der in einer Nichtuniversitätsstadt häufig so schwierigen Beschaffung des wissenschaftlichen Schrifttums.

Bochum, den 1. August 1932.

Inhalt

Bilderquellen

Die Bilder 25 und 33 verdanken wir der Firma F. Bruckmann AG., München, Bild 22 der Firma Franz Hanfstaengl, München, die Bilder 16 und 17 dem Mozartmuseum Salzburg, Bild 23 dem Phot. E. Barakovich, Wien, Bild 36 dem Phot. Schafgans, Bonn, und Bild 24 dem Phot. Wißmann, München. Dem Corpus Imaginum sind entnommen Bild 8, 14 und 15.

Druckfehlerberichtigung für Eichenauer, Musik und Rasse

S. 70, Z. 4: Der Akzent muß über „wohl“ statt über „daß“ stehen.
S. 110, Bsp. 38: Die Vorzeichnung b muß wegfallen.
S. 119, Z. 2: Statt „Sage“ lies „Saga“.
S. 185, Z. 5 v. u.: Statt „tieffinnigen“ lies „tiefſinnigen“.
S. 186, Bsp. 69, Takt 6: Bei dem a' des Alts fehlt das Achtelfähnchen.
S. 191, Bsp. 73: Nach Takt 7 fehlt der Taktstrich.
S. 192, Z. 3 und 4: Statt „72 und 73“ lies „70 und 71“.
S. 192, Z. 12: Statt „71“ lies „69“.
S. 192, Z. 14: Statt „73“ lies „71“.

Einleitung

Die Rassenforschung in ihrer heutigen Gestalt ist immer noch eine junge Wissenschaft. Es ist daher nicht erstaunlich, daß sie noch keine Zeit gehabt hat, ihre Erkenntnisse auf allen Gebieten des geistigen Lebens zu erproben; um so weniger erstaunlich, wenn es sich, wie bei der Musik, um ein Gebiet handelt, wo die Möglichkeit oder gar die Notwendigkeit einer Verbindung mit der Rassenkunde auf den ersten Blick nicht erkennbar ist.

Eher könnte man sich schon darüber wundern, daß die Musikwissenschaft nicht von ihrer Seite her eine Verbindung mit der Rassenforschung gesucht hat. Die vergleichende Musikwissenschaft, die durch die Untersuchung der Tonkunst aller Völker und Zonen einen so großen Aufschwung genommen hat, hätte wohl auf den Gedanken kommen können, daß bei der Betrachtung aller, auch der europäischen Musik rassenkundliche Gesichtspunkte anwendbar sein müßten. Doch erklärt es sich auch hier nicht schwer, daß dies gleichwohl noch nicht grundsätzlich geschehen ist. Die vergleichende Musikforschung sieht ein so weites Feld vor sich, daß sie in berechtigter Zurückhaltung sich zunächst lieber auf Stoffsammlung beschränkt und die sichtende Auswertung der Zukunft überlassen möchte. Immerhin sagte einer ihrer Altmeister, Carl Stumpf, schon vor 20 Jahren: „Dagegen werden wir allmählich bei den geographisch benachbarten oder ethnologisch zusammenhängenden Völkergruppen auch immer mehr zusammenhängende oder verwandte musikalische Zustände finden und so ein großes einheitliches Bild der musikalischen Leistungen gewinnen. . . . Man kann aber nicht daran zweifeln, daß binnen kurzer Zeit die musikalischen Merkmale ebenbürtig neben die übrigen treten werden, die uns den Zusammenhang der Völker auf der Erde erkennen lehren."[1] Das Ziel ist also hier deutlich ausgesprochen. — Einer Anwendung der Rassenkunde auf europäische Musik aber stand bisher wohl der Umstand im Wege, daß der Musiker und Musikfreund, meistens der Rassenforschung fernerstehend, sich auch heute noch mit dem Begriff der „weißen Rasse" zufrieden gibt, da ja in der Tat die Musik dieser „weißen Rasse", d. h. die lebendige Musik Europas, einen verhältnismäßig einheitlichen Eindruck macht, sobald man sie mit außereuropäischer vergleicht. Man durfte sich also wohl berechtigt glauben, die Beziehungen zwischen Musik und Rasse dem Fachforscher in „exotischer" Musik zu überlassen. — Es kommt hinzu, daß in den Augen vieler Zeitgenossen der Rassenforschung heute noch etwas rein Naturwissenschaftliches, um nicht zu sagen „Materialistisches", anhaftet. Was Wunder, daß sie gerade dem Musiker zu seiner vergeistigten Kunst am wenigsten zu passen scheint?

So kommt es, daß man bei dem Versuch, Rassenkunde und Musik miteinander in Verbindung zu setzen, vielfach unbetretene Wege gehen muß. Daraus könnte auch der grundsätzlich Zustimmende den Ein-

[1]) Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 107 f.

wand ableiten, ein Buch wie das vorliegende sei verfrüht, es habe die notwendige Vorarbeit von Einzeluntersuchungen über sein ungeheures Gebiet nicht abgewartet. Wollte es diese alle abwarten, so müßte es bis auf den Nimmermehrstag verschoben werden. Zweifellos werden manche Dinge bald klarer, wahrscheinlich auch anders gesehen werden, als sie hier dargestellt sind. Die Erfahrung lehrt aber, daß genaue Untersuchungen häufig gerade durch vorausnehmende Zusammenfassungen angeregt werden.

Für nicht verfrüht, sondern für zeitgemäß und zeitnotwendig aber muß ich meinen Versuch insofern halten, als die offenbare Zerfahrenheit unserer geistigen Gesamtlage überall darauf drängt, die Gesittung, ihr Werden und ihre Ziele wieder unter einheitlichen Gesichtspunkten zu sehen. Es kann heute schon nicht mehr bezweifelt werden, daß der Gesichtspunkt der Rasse unter ihnen einer der fruchtbarsten ist.

Aus dem Anblick jener Zerfahrenheit, gewissermaßen aus der Not der Stunde, entstand in dem Verfasser der Plan zu seinem Buche. In den stürmischen, kaum hinter uns liegenden Jahren, als eine sogenannte „neue Musik" sich anschickte, alles bisher Gültige zu entthronen, sah er sich immer wieder vor die ernste Frage gestellt, wie bei der Beurteilung zeitgenössischer Musik ein sicherer Maßstab zu gewinnen sei. So vieles an jener neuen Musik widersprach unmittelbar dem innersten Empfinden; wollte man aber diesem Empfinden freien Lauf lassen, so erhob sich warnend die Erinnerung an die ungezählten Irrtümer, die auch unterrichtete, das Beste wollende Beurteiler gegenüber der Kunst ihrer Zeitgenossen begangen hatten; erhob sich der immer wiederholte Vorwurf der schaffenden Künstler: „Ihr berufsmäßigen Aburteiler der Gegenwart, ihr versteht die Zukunft nicht, die mit uns ans Tor pocht; versteht sie ebensowenig, wie jemals einer eurer Zunft das werdende Große ahnend verspürt hat." Das Gefühl sagt uns zwar, daß der heutige Kunstbetrachter, der sich gedrungen fühlt, Auswüchse abzulehnen, doch in einer beträchtlich anderen geistigen Gesamtlage steht als seine Vorgänger, die tapfer, aber oft blind, wider die böse „Zukunftsmusik" gestritten haben. Aber mit Gefühlen läßt sich schwer streiten. So ergab sich schließlich die Frage, ob nicht die Berechtigung jener ablehnenden inneren Stimme auch sachlich zu beweisen sei. Das führte den Verfasser zur Anwendung der Rassenkunde auf die Musik. Die Rassenforschung zeigt uns die sonst einfach als Tatsachen hinzunehmenden Unterschiede der Geschmacksurteile als Ausflüsse verschiedenartiger seelischer Veranlagung, mithin als festen Gesetzen folgende, keineswegs der blinden Willkür überantwortete Erscheinungen.

Es ist die Absicht des Verfassers nicht gewesen, neue, bisher unbekannte *Tatsachen* zu sammeln. Er wollte vielmehr versuchen, Tatsachen, die dem musikalischen Fachmann sämtlich, dem Musikliebhaber zum großen Teil bekannt sind, von einem bestimmten Gesichtspunkte aus zu *deuten*. Man kann diesen Gesichtspunkt — den der Rasse — als solchen verwerfen; das Recht zur Deutung aber wird man heute, wo wir über bloßes Wissenwollen hinausstreben, kaum angreifen

wollen. Es möge auch jedem unbenommen sein, gegen ein Werk dieser Art den Vorwurf der „bloßen Kompilation" zu erheben; nur möge er sich vorher fragen, ob ein solcher Vorwurf die eigentliche Absicht des Verfassers treffe.

Gerade bei einer deutenden, über die bloßen Tatsachen hinausverlangenden Darstellung des Stoffes aber muß mit aller Entschiedenheit betont werden, daß man nicht deuten kann, ohne die Tatsachen zu kennen. Verwunderlich ist es ja nicht, wenn mancher, dem eine neue Grunderkenntnis blendend aufging, vermeint, er brauche sich um die stofflichen Gegebenheiten, um die durch die Forschung gesicherte Tatsächlichkeit des geschichtlichen Verlaufs nicht mehr zu kümmern; er könne sich ohne Bangen allein der Stimme anvertrauen, die in seinem Innern spricht: der vielberufenen „Intuition". Mir scheint, daß heute noch mancher, der die Geschichte der Gesittungsgüter vom Standpunkte der Rasse aus zu betrachten sich müht, hier die nötige Besonnenheit vermissen läßt. Intuition ist kein Ding zum alltäglichen Gebrauch für den einfachen Kärrner am Bau der Wahrheit; sie ist der Sonnenwagen, mit dem nur die seltenen Geister der Menschheit ungestraft dahineilen auf Wegen, welche wir nicht kennen. Aus ihr eine Art Grundsatz wissenschaftlicher Forschung machen, den man nach Belieben anwenden könne, hieße sie entheiligen.

Wenn daher im folgenden, der Natur des Gegenstandes entsprechend, auch viel von Dingen die Rede ist, die man nicht im strengen Sinne beweisen kann, so hat sich der Verfasser doch gehütet, einfach sein persönliches Gefühl, sein eigenes Überzeugtsein als zureichenden Grund für oft weittragende Behauptungen gelten zu lassen. Er hat sich vielmehr bemüht, überall Tatsachen zu bringen, die die Richtigkeit jenes Gefühls, die Gegründetheit jener Ueberzeugung darzutun geeignet sind; und in der Auswahl dieser stützenden Tatsachen wenigstens hofft er den Boden des wissenschaftlich Erwiesenen nicht verlassen zu haben.

Aber auch in den Wertungen, die auf jene Tatsachen sich stützen, versucht dies Buch keine „Umwertung". Es versucht vielmehr, diejenigen Wertungen, die dem gesund empfindenden deutschen Zeitgenossen — sei er Fachmusiker oder Liebhaber — naturgegeben sind, vom Standpunkte der Rassenkunde in ihrer Notwendigkeit und Berechtigung zu erklären. Und das ist kein überflüssiges Beginnen; haben wir doch auch in der Musik in der allerjüngsten Vergangenheit geradezu verzweifelte Anstrengungen erlebt, uns unsere artrechten Maße und Werte zu entwinden und artfremde an ihre Stelle zu setzen. Die Bekenner der Rassenforschung reizt nicht der Stolz, etwas zu denken, was womöglich noch nie jemand gedacht hat; im Gegenteil befriedigt und beglückt sie die Erkenntnis, daß das, was die Rassenkunde denken lehrt, im Grunde von den einsichtigen Männern aller Zeiten gedacht worden ist, wenn auch oft unter anderen Namen und Zeichen. Deshalb legt der Verfasser auch Wert auf wörtliche Anführungen aus den Werken von Musikwissenschaftlern.

Weiter abliegende Tatsachen der Musikgeschichte und solche musikalischen Fachausdrücke, deren Verständlichkeit nicht vorausgesetzt werden konnte, sind erklärt. Dagegen konnten die Grundbegriffe der Rassenkunde auch in noch so gedrängter Form hier nicht erläutert werden; ich muß sie als bekannt voraussetzen. In der rassenkundlichen Namengebung folge ich im allgemeinen den Werken von Günther, da diese heute am weitesten bekannt sind.

Bei den vielfachen Mißverständnissen jedoch, denen die Anwendung der Rassenkunde auf die Geisteswissenschaften heute noch ausgesetzt ist, scheint es geboten, der geschichtlichen Betrachtung einige grundsätzliche Bemerkungen vorauszuschicken. Wenn dabei dies und jenes gesagt wird, was dem rassisch Denkenden auf der einen, dem Musiker auf der andern Seite selbstverständlich vorkommt, so bedenke man, daß nicht jeder meiner Leser gleicherweise auf beiden Gebieten zu Hause sein dürfte.

Erster Abschnitt

Grundsätzliches

Wer, ohne sich noch näher mit Rassenkunde befaßt zu haben, das Wort „Rasse" hört, der sieht zunächst vor dem inneren Auge bestimmte Menschengesichter und -gestalten auftauchen. Und schlägt er eines der jetzt weitverbreiteten Werke über Rassenkunde auf, so ist bei den meisten der erste Eindruck der einer überwältigenden Bilderfülle. Es läge also die Vermutung nicht fern, daß es sich auch in diesem Buche hauptsächlich um die Betrachtung der körperlichen Rassenmerkmale der Tonsetzer handeln solle. Dem ist nicht so. Es kommt mir, wie aller Kunstbetrachtung, nicht auf die Züge des leiblichen Antlitzes des Kunstschöpfers an, sondern auf die Züge seiner Seele. Aber auch hier, vielleicht gerade hier, ist die rassische Betrachtungsweise möglich; denn wir wissen längst, daß die Rassen sich seelisch mindestens ebenso deutlich und tief voneinander scheiden wie körperlich. Folgendes ist aber dabei zu bedenken.

Bei verhältnismäßiger Reinrassigkeit zeigen nicht nur die leiblichen Züge unter sich, ebenso wie die seelischen unter sich, eine bestimmte feste Zuordnung zueinander, sondern es gehört auch zu demselben leiblichen Rassenbild im allgemeinen immer wieder dasselbe seelische. Je weiter dagegen die Rassenmischung fortschreitet, desto häufiger mischen sich nicht nur einerseits die körperlichen, andrerseits die seelischen Merkmale verschiedener Rassen miteinander, sondern auch die zuletzt genannte feste Zuordnung zwischen Körper und Seele erscheint dann immer öfter gestört. Mit andern Worten: so wie ein Mensch unter heutigen Verhältnissen auf einem nordischen Körper einen ostischen Schädel tragen kann; so wie in seiner Seele sich Züge mehrerer Rassen paaren oder streiten können; so kann auch, gewissermaßen auf einer zweiten Ebene, ein Mensch der Mischungszeiten z. B. körperlich vorwiegend nordische, seelisch vorwiegend ostische Züge tragen usw.[1]) Da es nun die folgenden Untersuchungen, soweit die großen Tonkünstler in Frage kommen, fast ausschließlich mit Zeiten verhältnismäßig fortgeschrittener Rassenmischung zu tun haben, so können sie bei der Ergründung der seelischen Rassenzüge einer Künstlerpersönlichkeit sich nur in ziemlich geringem Umfange auf das leibliche Bild stützen.

Eine gewisse Hilfe kann aber die Betrachtung der körperlichen Erscheinung doch gewähren, wenn man die nötige Vorsicht anwendet. Methodologisch möchte ich folgenden Unterschied machen: Stimmen körperliches und geistiges Rassenbild überein, so wächst die Wahrscheinlichkeit, daß das letztere vom Beurteiler richtig gesehen ist; stimmen sie nicht überein, so braucht in rassisch gemischten Zeiten trotzdem das seelische Rassenbild nicht falsch gesehen zu sein. Der Wert des Bildnisses

[1]) Vgl. Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes, 15. Aufl., 1930, S. 262.

wird also in den meisten Fällen nur der sein, eine schon gewonnene seelische Wahrscheinlichkeit zu befestigen; erschüttern kann es sie kaum jemals.

Clauß hat in seinem Werke „Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker"[1]) die Methode der mimischen Reihen eingeführt, bei denen von derselben Person unter genau festgelegten Umständen eine ganze Reihe von Bildern hergestellt wird. Aus dem Vergleich von Bild und Umständen und der Bilder untereinander zieht er seine rassischen Schlüsse. Es ließe sich denken, daß man dieses Verfahren auf lebende Künstler anwendete; bei den toten versagt es leider. Je weiter man in die Vergangenheit zurückgeht, desto mehr ist man auf zufällig vorhandene Bildnisse angewiesen, die noch dazu in ihrer Anlage den Wünschen des Rassenforschers nur selten entsprechen. Bilder der Vorfahren der Künstler fehlen natürlich noch viel häufiger als solche der großen Männer selbst.

Man könnte ferner versuchen, für die rassische Zugehörigkeit eines Künstlers Anhaltspunkte aus seiner Geburtsgegend, besser: aus der Ursprungsgegend seines Geschlechtes, zu gewinnen.[2]) Die Unzulänglichkeiten und die möglichen Fehlerquellen dieses Verfahrens liegen ziemlich auf der Hand. In vielen Fällen lassen sich Geburtsort des Künstlers und Heimatgegend seines Geschlechtes gar nicht oder nicht sicher feststellen; vom Geschlechte der Mutter ist in dieser Hinsicht meistens noch weniger bekannt als von dem des Vaters; und wenn in geschichtlich genauer durchforschten Zeiten die Familienforschung wirklich einige Geschlechter weit zurückdringt, so ist hier wieder das Ergebnis meist wertlos, weil in solchen Zeiten die Freizügigkeit zu groß geworden ist. Ob ein Künstler in Straßburg, in Berlin oder Königsberg, in München oder Hamburg geboren ist, das braucht heute für seine rassische Zugehörigkeit gar nichts mehr zu bedeuten. Jedenfalls ist die Herkunftsgegend nur unter ganz bestimmten Vorsichtsmaßregeln als Unterstützung oder Einschränkung anderer Beweismittel zu werten.

Weit anders verhält es sich schon mit den Lebensumständen im weitesten Sinne. Mag auch in diesen Umständen noch so vieles umweltbedingt sein — auf das Verhältnis von Anlage und Umwelt komme ich weiter unten —, so gestattet doch die Lebensgestaltung im ganzen wie das Verhalten bei Einzelereignissen in den meisten Fällen tiefe Einblicke in die Rassenseele des Menschen. Alles das, was unter den Begriff des „Biographischen" fällt, wird man also ziemlich ausgiebig heranziehen müssen. Eine äußere Schranke ist diesem Buche allerdings dadurch gesetzt, daß ich natürlich keine ausführliche Lebensbeschreibung aller großen Tonkünstler geben kann.

Die Hauptquelle aber für unsere Betrachtungen sind, wie es sich geziemt, die Werke. Denn einerlei, ob wir aus dem Lebensgange eines Künstlers viel oder wenig für sein Innenleben gewinnen: in allen

[1]) München 1929.

[2]) Vgl. hierzu Gerlach, Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volke. München 1929.

Fällen ist doch im Künstlerleben das Werk das eigentliche seelische Ereignis. Was die gestaltende Sehnsucht im äußeren Leben nur zu häufig nicht erreicht — hier im Werke steht es formgeworden vor uns.

Diese Form und die in sie gebannte Seele gilt es zu enträtseln; es gilt die Frage zu beantworten: Woran erkennt man, daß die Seelenhaltung eines musikalischen Werkes nordisch, westisch, ostisch usw. ist?

Wie man zur Beantwortung dieser Frage in der bildenden Kunst vorgehen kann, hat Schultze-Naumburg in seinem Werke „Kunst und Rasse"[1]) gezeigt. Er vergleicht die rassischen Züge eines Künstlers mit den von ihm in der Darstellung bevorzugten Menschengesichtern und -gestalten und weiterhin auch mit dinglichen Darstellungen, Landschaften usw., und findet deutliche Zusammenhänge. Daraus folgert er: Die Rasse des Schöpfers beeinflußt die Wesenheit seiner Geschöpfe; die künstlerische Zeugung ist auch in dieser Hinsicht der natürlichen ähnlich.

In ähnlicher Weise hat Günther in „Rasse und Stil"[2]) die rassischen Merkmale von Dichterwerken neben denen der Werke bildender Kunst betrachtet. Selbstverständlich bieten sich bei der Dichtung neben anderem die vom Künstler gestalteten „Ideen" als gutes Hilfsmittel rassischer Beurteilung an.

Wie verhält sich nun aber die Musik solchen Deutungsversuchen gegenüber? Die Forschungsweise, die wir bei der bildenden Kunst angewendet fanden, muß hier versagen. Denn die Musik stellt ja keine Menschengesichter, keine Menschengestalten, überhaupt nichts Körperhaftes dar, sondern menschliche Seelenregungen, Gemütszustände und -entwicklungen. Aber auch die rassenkundliche Betrachtungsweise der Dichtkunst gibt uns kaum Anhaltspunkte.

Gibt es nun trotzdem Mittel und Wege, aus den geheimnisvollen, körperlosen Linien eines musikalischen Werkes das Antlitz einer bestimmten Rassenseele herauszulesen? Ich sehe nur einen Weg: Man muß die Stilmerkmale musikalischer Werke und den seelischen Gesamteindruck, den sie hinterlassen, mit den Rassenseele-Bildern vergleichen, die uns verschiedene Forscher schon gezeichnet haben und die die Zukunft noch sicherer und feiner zeichnen wird,[3]) und aus vielen solchen Vergleichen muß man feste Beziehungen zwischen musikalischer Artung der Werke und seelischer Artung der Rassen abzuleiten versuchen. Dann wird man in mühevoller und oft gefährlicher Einzelarbeit allmählich erkennen lernen, was wir in der Musik unter nordischem, westischem Stil usw. zu verstehen haben. Es handelt sich hier also viel stärker als bei bildender Kunst und Dichtung um nicht gedanklich, sondern um nur gefühlsmäßig faßbare Dinge. Aber das ist das Los aller Betrachtungen über Musik, nicht nur rassisch gerichteter.

Die Forderung, die seelische Artung einer bestimmten Musik — handle es sich nun um einen einzelnen Künstler, eine ganze Zeit, eine Gattung

[1]) München 1928.
[2]) München 1926.
[3]) Auf die Streitigkeiten zwischen einzelnen Forschern über die richtige Art, seelische Rassebilder zu entwerfen, soll hier nicht eingegangen werden.

— nur aus ihren musikalischen Eigenschaften zu erklären, dürfte dem Musiker überflüssig erscheinen. Was für Eigenschaften soll eine Musik noch haben außer ihren musikalischen? Es ist aber nicht zu verkennen, daß diese Forderung nicht zwecklos ist, wenn man sieht, wie häufig von rassisch denkenden, aber in der Kunst vielleicht weniger erfahrenen Zeitgenossen außerkünstlerische Merkmale irgendeiner Kunst zu ihrer rassischen Einordnung verwandt werden. Es handelt sich hier vor allem um das, was wir gemeinhin „Stoff" nennen. Stoff in diesem Sinne besitzt alle Vokalmusik, also die Oper auf der einen, die vielgestaltige nichtszenische Vokalmusik vom Sololied bis zum Oratorium auf der andern Seite; Stoff besitzt aber auch von der Instrumentalmusik das Sondergebiet der Programmusik. So wenig nun geleugnet werden soll, daß die Stoffwahl häufig die fesselndsten Rückschlüsse auf die seelische Artung des Schöpfers zuläßt, so wenig dürfen wir auf der andern Seite in den kindlichen Irrtum verfallen, Artung des Stoffes und Artung des Werkes, folglich des Schöpfers, könne man einfach gleichsetzen. Wer germanische Stoffe behandelt, braucht noch kein nordischer Künstler zu sein; wer da anstimmt: „Dir, dir, Jehova, will ich singen!", ist deshalb noch kein Zionist; wer als Deutscher italienische Opern schreibt, ist noch nicht notwendig international gesonnen; wer Heines Lieder vertont, gehört vielleicht in eine ganz andere Welt als ins „Junge Deutschland". All dies sind dem geschichtlich Denkenden Selbstverständlichkeiten; aber auch solche werden von begeisterten Jüngern einer neuen Betrachtungsweise zuweilen außer acht gelassen.

Auch dann jedoch, wenn man, wie es dem Musiker ziemt, allein auf die Sprache der Töne lauscht, können sich von rassenkundlicher Betrachtungsweise her grundsätzliche Fehler einschleichen. Ein solcher wäre es z. B., wenn aus einer gewissen Voreingenommenheit heraus die Neigung entstände, alle bedeutende Kunst von vornherein einer bestimmten Rasse zuzuordnen. Wenn es in jeder Rasse bedeutende und unbedeutende Geister gibt, so muß sich auch in jeder Rasse große und mittelmäßige Kunst finden. Die ganz große, die Gipfelkunst, ist in jeder Rasse selten; und die Frage, ob sie etwa in einer Rasse häufiger sei als in anderen, gehört vorläufig nicht hierher. Zunächst jedenfalls unterscheidet sich das Kunstschaffen der Rassen nicht durch seinen Wert, sondern durch seinen Stil. „Die Arten unterscheiden sich nicht dadurch, daß die eine musikalisch ist und die andere nicht, sondern sie unterscheiden sich durch den Stil ihrer jeweiligen Musikalität: wenn ein Norde musikalisch ist, dann schafft er musikalische Werke nordischen Stiles. Und ebenso: wenn ein ostischer Mensch oder ein vorderasiatischer Mensch musikalisch begabt ist, dann schafft der eine Kunstwerke ostischen, der andere vorderasiatischen Stiles."[1]) Das heißt also: Stilunterschiede und Wertunterschiede sind zweierlei; jene sind rassisch, diese einzelmenschlich bedingt. Wenn auch Clauß die Ansicht von der grundsätzlichen Gleichwertigkeit aller rassisch geschiedenen Ge-

[1]) Clauß, Rasse und Seele S. 59 f.

sittungen zuweilen etwas schroff ausdrückt, so erscheint das doch verständlich gegenüber der manchmal hervortretenden Neigung, alles, was nordisch ist oder was man dafür hält, schon deshalb als vortrefflich anzusehen. So soll auch im folgenden das, was etwa als „unnordisch" gekennzeichnet wird, damit nicht als künstlerisch minderwertig gebrandmarkt werden. Verwerflich ist immer nur das innerlich Unwahrhaftige; in unserm Falle also etwa eine Kunst, die sich bestrebte, den Stil einer bestimmten Rasse anzunehmen, ohne daß ihr Schöpfer diesen Stil innerlich besäße.

Eine ganz andere Frage ist es dagegen, welcher rassisch bestimmte Kunststil dem einzelnen Kunstempfangenden besonders zusagt. Hier darf jede Rasse zweifellos das Recht beanspruchen, ihren eigenen Stil als das für sie Höchste, Wertvollste zu betrachten. Eine ihrer Leistungen und ihrer Kraft sich bewußte Rasse wird ganz naturgemäß den Anspruch erheben, daß in dem Volke, dem sie das geistige Antlitz gab, ihre Wertungsweise auch die maßgebende sei und bleibe. Es liegt auf der Hand, daß hieraus für die praktische Kunstpflege sehr weitreichende Folgerungen sich ergeben. Doch davon später!

Sieht man nun mit Clauß das rassisch Unterscheidende nicht in der Eigenschaft, sondern im Stil der Eigenschaft, so läge es nahe, bei rassischer Kunstbetrachtung gar nicht nach Persönlichkeiten zu scheiden, sondern nach Stilbestandteilen; also etwa zu fragen: Was ist nordischer, westischer, dinarischer Stil in der Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik, Instrumentierung usw.?[1]) Ich fürchte, man würde bei solcher Anordnung des Stoffes nicht nur in Wiederholungen und unanschauliche Begriffsklauberei verfallen, sondern vielleicht auch in einen Fehler, dessen Möglichkeit gerade von einem Altmeister der Rassenforschung gelegentlich hervorgehoben worden ist. Schemann sagt in der Vorrede zum 2. Bande der „Rasse in den Geisteswissenschaften":[2]) „Bedenken muß einem besonnenen Rassenforscher die Art und Weise erwecken, wie die jüngere Schule ihre Lehren auf die Individuen anwendet.... Das Bedenken steigert sich zur Ablehnung, wenn die Diagnose auf das Psychische erweitert und daraufhin gar das Genie — der Künstler, der Denker — einer rassischen Analyse unterzogen, wenn er gleichsam auseinandergenommen wird.... Eine Zergliederung geistiger Schöpfungen nach rassischen Bestandteilen bedeutet nichts anderes als die Zerstörung ihrer ganzen ideellen und ästhetischen Einheit, da doch gerade das Ineins-Fließen, das Verschmelzen das Letztcharakteristische aller höheren Geisteswerke ist." — In ähnlicher Weise äußert sich Müller-Freienfels:[3]) „Ein Charakter ist kein Produkt, das aus rationalen Faktoren zu errechnen wäre."

---

[1]) Solche Versuche, allerdings nicht mit der Absicht rassischer Deutung, unternehmen etwa: Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk; Becking, Der Rhythmus als Erkenntnisquelle.

[2]) München 1930, S. XI f.

[3]) Psychologie des Deutschen Menschen und seiner Kultur, München 1930, S. 21.

Die Berechtigung dieser Mahnungen soll nicht geleugnet werden. Sobald sich der Versuch, aus dem Wesen eines Werkes bestimmte rassische Tatbestände in der Seele seines Schöpfers herauszulesen, ins Errechnen verlöre, sobald man glaubte, aus einer Menschenseele so und so viele „Rassenbestandteile" säuberlich herauspräparieren zu können, würden die von Schemann befürchteten Folgen eintreten. Aber es ist doch zunächst nicht zu übersehen, daß weite Zeiträume der Musikgeschichte uns überhaupt nicht im Bilde bestimmter Persönlichkeiten, sondern nur als geschlossene Masse namenloser Werke vorliegen. Bis etwa zum Beginn der Neuzeit handelt es sich nicht um die Ergründung von Eigentümlichkeiten einzelner Künstler, sondern ganzer Kunstgattungen und -zeiten. Hier liegt also die gekennzeichnete Gefahr gar nicht vor. Zu vermeiden ist sie aber auch dann, wenn es sich um die Betrachtung von Einzelpersönlichkeiten handelt. Meines Erachtens kann man sehr wohl versuchen, die wahrscheinliche Rassenerbschaft eines Menschen aus seinen Werken herauszulesen, ohne die selbstverständliche Ehrfurcht vor der Ganzheit und Unteilbarkeit einer Menschenseele zu verletzen. Gewiß ziemt sich größte Vorsicht und Bescheidenheit. Welche Rassenmischung eintreten muß, um eine so oder so geartete Seele zu erzeugen, das wird man — Gott sei Dank! — wohl nie errechnen können; daß aber gerade an der Einzigartigkeit, an der persönlichen Färbung, der Unverwechselbarkeit einer Seele unter anderm auch gewisse Rassenmischungen mitgewirkt haben — ich wüßte nicht, weshalb man das nicht sollte feststellen dürfen. Ein Auseinandernehmen braucht darin nicht zu liegen; im Gegenteil wäre es die höchste Aufgabe, zu zeigen, wie doch in jedem Falle, auch wo man Rassenmischung annehmen muß, eine einmalige, unlösbare seelische Einheit entsteht. — Ueberhaupt kann sich die rassische Kunstbetrachtung niemals zum Ziele setzen, alle Wesenszüge einer bestimmten Persönlichkeit zu erklären. Es kann sich für sie immer nur um jene Züge handeln, die ein Kunstschöpfer mit einer größeren Menschengruppe gemeinsam hat, um die gattungsmäßigen („typischen") Züge. Allerdings beruht auf den einzelmenschlichen Besonderheiten in der Kunst der feinste Reiz; aber es kommt uns hier nicht auf die Darstellung des Reizvollen, sondern auf die überschauende Ordnung der Mannigfaltigkeit an.[1])

Es muß in diesem Zusammenhange auch ausdrücklich gegen die Unterstellung Verwahrung eingelegt werden, daß die Entstehung oder die Schaffensweise des Genius durch rassische Betrachtungsweise erklärt werden solle. Das künstlerische Schaffen an sich bleibt immer Geheimnis, ob man es nun als rassegebunden betrachtet oder nicht. Hier soll lediglich die verschiedene Artung der vorhandenen musikalischen Zeiten, Gattungen, Persönlichkeiten betrachtet und untersucht werden, ob diese Artung Zusammenhänge mit der Rasse erkennen läßt.

In dem Ausdruck „errechnen" liegt auch die Vorstellung, ein solches Verfahren wolle von sich behaupten, es könne zu einer Art von mathe-

[1]) Vgl. die ähnlichen Ausführungen bei Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung.

matischer Gewißheit führen. Jeder besonnene Betrachter wird das für ausgeschlossen halten, besonders sobald man sich auf Einzelmenschen bezieht. Immerhin läßt sich doch mehr als ein unklares Meinen erreichen. Ich möchte mit Müller-Freienfels[1]) darin übereinstimmen, daß Ursprünglichkeit, Verbreitung, Dauer und Uebereinstimmung gewisser Wesenszüge in vielen Werken uns einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit geben, daß diese Züge in der Tat für die betreffende Menschengruppe bezeichnend sind. Mit andern Worten: wichtig für die Herausarbeitung rassischer Grundzüge alles Menschenwerkes wird vor allem das sein, was in der betreffenden Rasse entstanden ist, was einen breiten und dauernden Widerhall in ihr gefunden hat und was, mit andern Tatbeständen zusammengehalten, dieselben Rückschlüsse erzwingt.

Ursprünglichkeit, auch wenn sie geschichtlich festgestellt werden kann, ist oft verhältnismäßig unwichtig. Denn die Rassen — besonders der uns hier so stark angehende germanische Zweig der nordischen — haben sich oft genug Dinge angeeignet, die nicht in ihnen entstanden, wohl aber später mit ihrem Geiste erfüllt worden sind. Immerhin darf man z. B. sagen: Alles das, was sich in der Musik der nordisch-bestimmten Völker schon zu Zeiten findet, die bestimmt noch keine weitgehende gegenseitige Beeinflussung der Rassen anzunehmen gestatten, alles das wird man als bezeichnende Züge nordischer Musik ansprechen dürfen. Und ebenso bei jeder Rasse.

Um Verbreitung, Dauer und Uebereinstimmung gewisser Züge festzustellen, muß man versuchen, durch Orts-, Zeit- und Gattungsstile hindurchzusehen auf das, was im Wechsel gleichbleibt; auf den unveränderlichen seelischen Stil, in dem die wechselnden Aufgaben angefaßt werden; auf die immer gleiche Art der Antwort auf jeweils verschiedene Fragen. Das wird bei formalen Dingen leichter sein als bei dem, was man volkstümlich als den Gefühlsgehalt der Werke bezeichnen könnte. Man kann z. B. sozusagen statistisch feststellen, ob die Musik einer Rasse mehr zur Homophonie oder zur Polyphonie neigt; aber jede von beiden Formwelten kann sehr verschiedenartige Gefühlswelten umschließen. Wer ist für das Wesen dieser Gefühlswelten zuständiger Beurteiler? Was dem einen heldisch klingt, das klingt dem andern vielleicht überladen; was dem einen innig, dem andern rührselig. Beide aber können gleich urteilsfähig sein.

Hier macht sich die von uns einfach hinzunehmende Tatsache geltend, daß auch der Beurteiler selbst nicht wie ein Registrierapparat über den Rassen schwebt, sondern daß er mit seinem Fühlen irgendeiner Rasse oder Rassenmischung verhaftet ist. Ich möchte jene Mehrdeutigkeit des musikalischen Gefühlsausdrucks überhaupt auf die Rassenunterschiede zurückführen. Wo die Beurteiler wesentlich derselben Rasse angehören, wird sie sich nicht oder kaum zeigen. Und so darf man schließlich doch sagen: auch über das gefühlsmäßige Grundwesen, die gleichblei-

---

[1]) a. a. O. S. 65 ff.

bende seelische Haltung einer rassisch bestimmten Kunst wird man zu verhältnismäßiger Gewißheit und Uebereinstimmung der Urteile kommen, wenn man fragt, was diejenigen sachkundigen Beurteiler bei ihr empfinden, die kraft ihrer Blutsangehörigkeit zu einem Urteil über sie berufen sind.

Soviel über den Grad der zu erreichenden Gewißheit.

Eine vorläufige Beantwortung erfordert weiter die Frage, wie sich bei meinen Betrachtungen das Verhältnis von Rasse und Umwelt darstellen wird.

Unter „Umwelt" kann man die natürliche und die kulturelle Umgebung des Menschen verstehen. Hier wird es hauptsächlich auf die zweite ankommen. Denn wenn auch anzunehmen ist, daß bei der ursprünglichen Herausbildung und Festwerdung der Rassen die Beschaffenheit des Wohnortes — Beschaffenheit im weitesten Sinne — auf die Artung künstlerischer Triebe ebensogut gewirkt hat wie auf die Gestaltung sonstiger Rasseneigentümlichkeiten, so fallen diese Einflüsse doch zu sehr in das Dunkel der Vorgeschichte, als daß sich Sicheres darüber sollte ausmachen lassen. Ueber die Zusammenhänge zwischen Landschaft und künstlerischer Artung der sie bewohnenden Rassen wird an ihrem Ort zu reden sein. Greifbarer ist jedenfalls die kulturelle Umwelt, das geistige Gesicht des Ortes und der Zeit, in die der Künstler hineingeboren wird, bzw. anderer Orte und Zeiten, die, oft über große Entfernungen hinweg, auf ihn gewirkt haben.

Gibt man nicht aber, wenn man Einflüsse dieser Art zugesteht, eine rassenhafte Betrachtungsweise von vornherein preis? Ich denke, nein. Keinem Besonnenen kann es einfallen, alles und jedes im Schaffen eines großen Menschen aus seiner eigenen rassischen Veranlagung erklären zu wollen. Die formende Kraft der Umwelt wird daneben immer ihre Wirkung geltend machen. Aber diese Umwelt, soweit es die kulturelle Umgebung des einzelnen ist, besteht doch wiederum aus Menschen, wird geformt durch das Zusammen- und Gegeneinanderwirken von Menschen und Menschengruppen. Die Art dieses Wirkens aber ist eben rassisch bestimmt. Sollte man dagegen einwenden, daß sich eine grundstürzende rassische Umgestaltung z. B. unseres Volkes doch nicht in so kurzer Zeit und so häufig vollziehen könne, wie heute tatsächlich die Stile aufeinanderfolgen, so wäre darauf zu erwidern, daß es einer solchen Annahme auch gar nicht bedarf. Zunächst ist es eine jedem Kunstbetrachter geläufige Erscheinung, daß die Ueberfülle des Stoffes, den Gegenwart und jüngste Vergangenheit bieten, den Anschein erweckt, als wechselten die Stile immer rascher. Dem größeren Abstand späterer Betrachter bleibt es meistens vorbehalten, das Gleichsinnige längerer Zeitabschnitte zu erkennen. Ferner entsprechen den immer häufigeren und zielloseren Stilwandlungen nicht etwa ebenso viele verschiedene Rassenwandlungen, sondern ihnen allen liegt eine sich gleichbleibende rassische Tatsache zugrunde: die immer stärkere Rassenmischung, z. T. mit sehr europafremden Bestandteilen der Menschheit. Endlich ändert sich nicht nur die rassische Zusammen-

setzung des deutschen und anderer europäischer Völker an sich, sondern ebenso stark die Verteilung des Einflusses, den die verschiedenen rassischen Bestandteile unseres Volkes auf die Gestalt seiner Gesittung ausüben. Es ist eine Tatsache, daß rassische Eigentümlichkeiten sich auch solchen Seelen überprägen lassen, denen jene Eigentümlichkeiten gar nicht arteigen sind.[1])

Ohne weiteres darf man zugeben, daß die Wirkungen von Rasse und Umwelt — oder im Sinne der obigen Darlegungen rassische Wirkungen erster und zweiter Ordnung — sich in unendlich vielen Fällen nicht rein werden auseinanderhalten lassen. Darauf kommt es aber wiederum nicht in erster Linie an, sondern auf das Festhalten der grundsätzlichen Blickpunkte der Forschung: auf die Anerkennung, daß rassische Erklärungsversuche grundsätzlich ebenso berechtigt und fruchtbar sind wie solche, die die „Umwelt" als Erklärung verwenden. Vieles, was von den Anhängern der Umweltlehre als Beweis gegen die Wirksamkeit der Rasse angeführt wird, ist nicht stichhaltig. Die gleichsinnige Abfolge der Kunststile in Europa z. B. (Romanik, Gotik, Renaissance, Barock usw.) reicht offenbar nur so weit, wie dieselben „biologischen Substrate" zugrunde liegen, d. h. so weit wie die Vorherrschaft der nordischen Rasse in den betreffenden Völkern.

Zusammenfassend darf man sagen, daß vieles von dem, was wir als Zeitstil oder Zeitgeist zu bezeichnen pflegen, im letzten Grunde auf rassische Wirkungen zurückgeht. Das Verhältnis von Rasse und Umwelt ist im übrigen von Schemann[2]) so allseitig dargestellt worden, daß ich ein für allemal darauf verweisen darf.

Eines aber ist im Anschluß an die Frage „Rasse und Umwelt" noch zu bemerken. Je nachdem ob man das größere Gewicht auf jene oder auf diese legt, wird man der Gliederung und Benennung der Zeiten verschieden gegenüberstehen. Wer den Zeitgeist als das Wichtigere ansieht, der wird mit Eifer auch eine möglichst treffende Benennung für ihn suchen und — glaubt er sie gefunden zu haben — mehr oder weniger alle Menschen einer Zeit durch die Brille dieser Benennung zu sehen trachten; wobei noch keineswegs ein wissenschaftlich unzulässiges Pressen der Tatsachen vorzuliegen braucht. Er wird z. B. versuchen, in alle Menschen, die im „Zeitalter des Barock" gelebt haben, etwas „Barock"-artiges hineinzusehen. Wem dagegen die Rasse das Wesentliche bedeutet, wird — um bei dem Beispiel zu bleiben — die Möglichkeit williger zugeben, daß im Barock auch Menschen gelebt haben, die sich einfach dem Vordruck „Barockmensch" nicht fügen, weil ihre Rasse dem im Begriff „Barock" unbewußt ausgedrückten Rassegeist widerspricht. Eine auf rassische Erkenntnisse gerichtete Kunstgeschichte wird daher im allgemeinen weniger Wert auf zeitlich straffe Gliederung legen.

---

[1]) Ueber diese Ueberprägungen artfremder Inbilder, die man „anerzogene Rasse" nennen kann, vgl. Schemann a. a. O. I 164 ff.

[2]) a. a. O. I 143—166.

Zudem handelt es sich bei dieser Namengebung meist um Zeiten fortgeschrittener Rassenmischung. Es ist also durchaus möglich, ja wahrscheinlich, daß gewisse große Vertreter der einen Kunst mehr dieser, gleichzeitige Vertreter einer andern Kunst mehr jener Rasse angehören. Dann kann natürlich eine an dem Wesen dieser gefundene Bezeichnung auf das Wesen jener nicht oder nur notdürftig passen.

Aus alledem erhellt, daß Namen für bestimmte Zeiten für die vorliegende Betrachtung nur sehr eingeschränkten Wert haben können.

Ein letztes Wort gelte den Gesichtspunkten meiner Stoffauswahl. „Musik und Rasse" will selbstverständlich nicht besagen, daß ich die Musik des gesamten Erdballs in ihrem Verhältnis zur Rasse betrachten wolle. Die einleitenden Bemerkungen über die Tonkunst der Naturvölker sollen nur einige notwendige Grundbegriffe erläutern; sonst jedoch bin ich mir natürlich bewußt, daß man dieses ungeheure Gebiet nicht mit wenigen Sätzen abtun kann, wenn man die Fragen von Tonkunst und Rasse erschöpfend behandeln will. Aber auch im Umkreise der abendländischen Musik, auf die meine Untersuchungen hauptsächlich gerichtet sind, habe ich die deutsche Musik stark in den Vordergrund gestellt. Das geschah einerseits, um dem deutschen Leser auf dem sehr beschränkten Raume das für ihn Wichtigste zu bieten, andrerseits, weil auch im Zeitalter des Internationalismus nicht geleugnet werden kann, daß, im ganzen betrachtet, die deutsche Musik bisher die wichtigste in Europa gewesen ist. Trotzdem konnte der Titel „Deutsche Musik und Rasse" nicht gewählt werden, weil an verschiedenen wichtigen Punkten, zumal in den ersten Abschnitten, Ausblicke auf die außerdeutsche Musik Europas und auf außereuropäische Musik nicht fehlen durften, ohne die Klarheit des Ergebnisses zu gefährden.

Aber auch innerhalb der deutschen Musik wird der Leser manchen bekannten Namen vergeblich suchen. Ich schreibe keine Geschichte der deutschen Musik, sondern eine Untersuchung über die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Rasse, und ich habe naturgemäß diejenigen Persönlichkeiten und Zeiten bevorzugt, bei denen sich für diese Beziehungen Fruchtbares ergab. Das sind meistens die Zeiten starker Eigenprägung und die Menschen überragender Leistung. Die Sterne zweiter und dritter Größe können trotzdem an geeigneter Stelle Beachtung finden, wenn ihr bescheideneres Leuchten die in Rede stehende Frage erhellen kann.

Freilich wird durch das Sammeln des Lichtes auf die ragenden Gestalten der Ganzgroßen das Bild, gegenüber der Wirklichkeit, ins übermenschlich Glanzvolle gesteigert; es entstehen gewissermaßen Idealbilder rassisch geprägter Kunst. Aber ihre Züge werden auf diese Weise zunächst einmal deutlich, worauf es bei einer ersten Untersuchung vor allem ankommen muß. Wenn daher im folgenden irgendeine Gipfelleistung als besonders bezeichnend für eine Rasse dargestellt wird, so soll damit gesagt sein, daß solche Menschen und ihre Werke der nur als Idee vorhandenen reinen Herausarbeitung eines bestimmten Rassegeistes besonders nahegekommen sind.

Zweiter Abschnitt

Asiatische Gegensätze

Es ist bekannt, daß die Tonkunst jenes vergleichsweise winzigen Erdraums, den wir das Abendland nennen, von der aller andern Erdbewohner sehr verschieden ist, nicht nur durch die Höhe ihrer künstlerischen Entwicklung, sondern auch durch ihre formalen Mittel und den sie erfüllenden Geist. Die einfache Erfahrungstatsache, daß alle außereuropäische Musik den Abendländer irgendwie fremdartig berührt, beweist das zur Genüge. Da nun die abendländische Gesittung in ihrer heutigen Gestalt zum größten Teile eine Geistestat der nordischen Rasse ist,[1]) so würde es zur Herausarbeitung rassischer Unterschiede an sich genügen, wenn man die uns genauer bekannte Musik des Abendlandes, etwa vom deutlichen Beginn der Mehrstimmigkeit bis zur Gegenwart, mit derjenigen anderer Rassen vergliche. Es meldet sich aber unwillkürlich die Frage, ob denn die nordisch-bestimmten Völker von jeher und allesamt eine andere Tonkunst besessen haben als andere Rassen, oder ob sich die Unterschiede auf die eben genannte Zeitspanne, also im wesentlichen auf die Zeit seit dem starken Hervortreten der Germanen in der Musikgeschichte, beschränken. Bei einer derartigen, nach Raum und Zeit ungeheuerlichen Ausweitung der Fragestellung und bei der daraus folgenden vielfachen Verflechtung mit anderen Forschungsgebieten kann allerdings eine zusammenfassende Betrachtung nur grobe Linien ziehen.

Was weiß man, so fragen wir uns also, von der Tonkunst der Frühzeiten der nordisch bestimmten Völker, und wodurch unterscheidet sich diese Tonkunst von derjenigen, die uns sonst noch in alter Zeit entgegentritt?

Die vergleichende Musikwissenschaft versucht seit einigen Jahrzehnten, uns eine Vorstellung vom Werden der Tonkunst durch Betrachtung der Musik der Naturvölker zu geben. Da es aber wirklich urtümliche Völker nicht mehr gibt, werden wir uns hier wie auf andern Gebieten der Gesittungsforschung dabei bescheiden müssen, daß wir zu den Uranfängen durch unmittelbare Beobachtung nicht mehr hinabdringen können. Ferner hat auch die vergleichende Musikwissenschaft noch längst nicht den ganzen umfänglichen Stoff gesammelt, geschweige denn entstehungsgeschichtlich gesichtet. Noch liegen hier viele Bausteine nebeneinander und harren ihrer Gefährten und des ordnenden Baumeisters. Man wird sich also in Geduld fassen müssen, ehe eine wirk-

---

[1]) Beweise für solche allgemeinen Feststellungen muß ich mir natürlich in einem Werke, das einer Sonderuntersuchung gewidmet ist, versagen. Die Nachweise von Werken, die sich mit solchen Fragen beschäftigen, findet der Leser am besten bei Schemann, Die Rasse in den Geisteswissenschaften, Bd. I—III, an den einschlägigen Stellen.

lich umfassende und großlinige Darstellung der Naturmusik und ihrer Entwicklung zur Kulturmusik möglich sein wird.[1])

Immerhin lassen sich aus den bisherigen Forschungen mit allem Vorbehalt vielleicht einige allgemeine Züge herausschälen, die für unsern Zweck genügen. Was den ersten Aufzeichnern von Naturmusik besondere Mühe machte und sie schließlich zur Sprechmaschine greifen ließ, ist die Tatsache, daß in der Musik der Naturvölker Tonstufen vorkommen, die sich mit unserm Halb- und Ganztonsystem nicht aufzeichnen lassen. Dies konnte zunächst glauben machen, die Naturvölker sängen in höchst verwickelt gebauten Leitern. Dem scheint aber nicht so. Leiterbildung ist immer erst ein Teil höherer musikalischer Entwicklung. Bei den Naturvölkern scheint vielmehr der Gebrauch der unser Ohr seltsam berührenden Stufen mehr aus einer urtümlichen Unbekümmertheit gegenüber der genauen Größe der Tonschritte hervorzugehen. Damit würde sich das Bild wesentlich vereinfachen. Es ergäbe sich, daß das Ohr des Naturmenschen noch über gewisse Ungenauigkeiten der Tonschritte hinweghört; daß, wie Lachmann sagt, „Intervalle von akustisch deutlicher Ungleichheit den gleichen Dienst tun" können.[2]) Das ist entwicklungsgeschichtlich einleuchtend. Denn die unstilisierte Urerscheinung aller „Melodie" ist die gleitende Veränderung der Tonhöhe; von ihr aus dürfte der Mensch erst über beträchtliches Schwanken zur eindeutigen Festlegung bestimmter Tonschritte gekommen sein.

Der Umfang der Melodien wird im Kindheitsalter der Menschheit ziemlich klein gewesen sein. Erst in dem Maße, wie das menschliche Ohr die engere Konsonanzbeziehung gewisser Tonstufen bemerkte,[3]) scheint sich der Tonraum der Melodie erweitert zu haben. Quart, Quint und Oktav treten schon bei manchen Naturvölkern als Stützpunkte der Melodiebewegung bedeutsam hervor. Die Stimme durchmißt den durch sie begrenzten Tonraum entweder in mehreren Zwischenstufen oder auch wirklich in Sprüngen. Die abwärts gerichtete Bewegung wird bevorzugt. Der Grund hierfür ist wohl rein körperlich: die Stimme setzt mit möglichster Tonstärke ein, und beim Nachlassen der Kraft sinkt die Melodielinie.

Im ganzen dürfte also auch gegenüber den vielgestaltigen Forschungsergebnissen der Gegenwart Riemann recht behalten, wenn er zwei Entwicklungsstufen der Melodik bei den Naturvölkern unterscheiden will: die erste, sagt er, wende „Tonhöhenveränderungen nur als Herum-

---

[1]) Vgl. Stumpf a. a. O. S. 55. — Walter König-Bayer, Völkerkunde im Lichte vergleichender Musikwissenschaft, will den Nachweis erbringen, daß die Formen der musikalischen Entwicklung den Kulturkreisen entsprechen. Das ist wohl auch von vornherein wahrscheinlich. Die Schrift bringt sonst wenig Faßbares.

[2]) Lachmann, Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft) S. 2. Es gibt übrigens auch Kulturvölker, die andere als die uns geläufigen Tonschritte anwenden; bei ihnen handelt es sich natürlich nicht um Urtümliches, sondern um Ergebnisse anderer Entwicklungsrichtungen. Vgl. S. 26 Anm. 1.

[3]) Wie man zu dieser Erkenntnis vielleicht gekommen ist, erläutert Stumpf a. a. O. S. 25 ff.

schleifen im engsten Kreise um einen Ton" an, die zweite schreite schon in verhältnismäßig großen Stufen einher und habe „durchaus den Charakter großzügiger Einfachheit".[1])

Es darf angenommen werden, daß auch die Kulturvölker und diejenigen Naturvölker, die heute auf der zweiten melodischen Stufe stehen, die erste einmal durchlaufen haben. Ein rassischer Unterschied aber liegt eben in der Tatsache, daß nicht alle Teile der Menschheit den Weg von der Enge in die Weite gefunden haben, außerdem auch in der verschiedenen Schnelligkeit, mit der dieser Weg zurückgelegt wird.

Ebenso wie in der Melodiebildung unterscheiden sich die Rassen in Rhythmik, Vortragsart und verschieden großer Neigung zu einer Art von Mehrstimmigkeit (die mit der unsrigen nicht verwechselt werden darf). Wie sich diese Formgrundlagen der Musik schon innerhalb der Naturvölker je nach ihrer rassischen Anlage gestalten, deutet z. B. Lachmann mehrfach an.[2])

Wie die äußeren Formen, so mögen auch die seelischen Antriebe, aus denen Musik überhaupt entsteht, ursprünglich überall auf der Erde die gleichen gewesen sein. Der Wunsch, die jenseitige Welt zu beeinflussen, also Tonzauber auszuüben, die Rhythmisierung der Arbeitsvorgänge, die Erhöhung der Festfreude — das sind Dinge, in denen sich wirklich „alles, was Menschenantlitz trägt", gleicht. Der Unterschied der Rassen liegt auch hier nicht an der Wurzel, sondern in der Krone des Baumes, er liegt in dem Grade der Vergeistigung, den die genannten Urtriebe zu erreichen vermochten.

Das führt aber bereits über die Naturvölker hinaus. Auf dem breit über die ganze Erde gelagerten Unterbau der Naturmusik erhebt sich schon in den vorchristlichen Jahrtausenden die Musik der „alten Kulturvölker". Nicht als ob dies in der Tat die nächste Stufe wäre. Die Gesittungen der Menschheit treten uns bei ihrem ersten Auftauchen in einer Form entgegen, die ein langes, zähes Herauswachsen aus dem Naturzustande voraussetzt. Die Zeit dieses Ueberganges aber, die Zeit der eigentlichen Kulturwerdung, ist uns großenteils verschüttet, mit ihr natürlich auch das Werden der musikalischen Betätigung. Wir können nur feststellen, daß uns aus dem Dunkel des Ueberganges die Musik der alten Kulturvölker überall mit einem grundlegenden Fortschritt gegenüber der der Naturvölker entgegentritt: sie hat Musiksysteme gebildet, also eine zunächst mehr denkerische als künstlerische Leistung vollbracht.

Ist nun diese Leistung in der vielgestaltigen Rassenwelt des ungeheuren Erdraums zwischen dem Stillen Ozean und dem Nil an mehreren Stellen unabhängig voneinander vollbracht worden, oder hat hier

[1]) Musiklexikon unter „Musik der Naturvölker". Derselben Auffassung gibt schließlich auch Stumpf a. a. O. S. 31 Ausdruck, besonders aber S. 112, wo er von den als Beispiel gebrachten Wedda-Gesängen sagt: „Diese Wedda-Gesänge mögen ein Beispiel jener Ur- oder Vorstufe der Musik geben, die nur kleine Tonschritte verwendet. Weder Konsonanz noch Tonverwandtschaft scheinen dabei eine Rolle zu spielen."

[2]) a. a. O. S. 2 f., 11 f., 14 f.

irgendeine Menschengruppe als „Salz der Erde" gewirkt? An sich wäre beides möglich. Wenn, wie die Musik der Naturvölker zeigt, der Mensch an verschiedenen Stellen der Erde, die einander sicher nicht beeinflußt haben, bis zur gefühlsmäßigen Erfassung der einfachsten Konsonanzverhältnisse vorgedrungen ist, so wäre auch denkbar, daß der weitere Schritt zur verstandesmäßigen Durchdringung des vorliegenden Musikstoffes von verschiedenen Menschengruppen unabhängig voneinander getan worden wäre; daß man, als die Vorbedingungen erfüllt waren, an mehreren Stellen der Erde ohne Zusammenhang miteinander anfing, sich über sein Musizieren Gedanken zu machen, womit eben die Systembildung beginnt. Indessen weisen doch verschiedene Forscher[1]) mit Nachdruck darauf hin, daß die Aehnlichkeit der Musiksysteme, vor allem in China und dem Zweistromlande, sowie die Aehnlichkeit der auf musikalischen Vorstellungen errichteten Gedankenbauten über das Weltall den Rückschluß auf eine gemeinsame Wurzel der chinesischen und der mesopotamischen Musik fast erzwingen.[2])

Was würde die Annahme einer solchen gemeinsamen Wurzel nun für unsere Betrachtungsweise bedeuten? Grundsätzlich bestehen in solchen Fällen zwei Möglichkeiten: die Gesittungsgüter können entweder, infolge politischer und wirtschaftlicher Beziehungen, von Volk zu Volk gewandert sein, ohne daß wir Bewegungen der Völker selbst anzunehmen brauchen; oder irgendeine Menschengruppe kann sich über die Gebiete anderer Gruppen ausgebreitet und dabei ihre Gesittungsgüter dorthin getragen haben. Unser wachsender Einblick in vorgeschichtliche Wanderungen spricht dafür, daß die zweite Annahme mindestens so wahrscheinlich ist wie die erste. Dann aber kommt als Besitzerin und Verbreiterin der oben genannten Errungenschaften nur die nordische Rasse in Frage, da nach allem, was wir bisher wissen, nur von ihr angenommen werden kann, daß sie in vorgeschichtlicher Zeit jene so weit auseinander liegenden Stellen der Erde durch Wanderungen erreicht hat.

Schemann[3]) hat die Stimmen der Forscher zusammengestellt, die sich für eine weitgehende Beeinflussung der chinesischen Gesittung durch nordrassische Gesittungsbringer ausgesprochen haben. Nach Zahl und Gewicht dieser Stimmen bedeutet es keine besondere Kühnheit mehr, sich ihrer Meinung anzuschließen. — Für das Zweistromland kämen als früheste Verbreiter nordischer Gesittung nach dem heutigen Stande der Forschung die Sumerer in Frage.[4]) Die vielen Rätsel, von denen die Sumerer noch umgeben sind, können hier nicht erwähnt

---

[1]) Sachs, Musik des Altertums, Breslau 1924; derselbe, Musik der Antike (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft); Lachmann a. a. O.

[2]) Ueber mögliche Zusammenhänge zwischen vorgeschichtlichem Germanentum und Babylon vgl. Abschn. V.

[3]) a. a. O. II 12 ff. Vgl. auch Günther, Rassenkunde Europas, 3. Aufl., S. 178 f.

[4]) Vgl. Schemann a. a. O. I 347, II 34 ff.; Günther, Rassenkunde des jüdischen Volkes, S. 47 ff. Beide geben weiteres Schrifttum zur Sumererfrage an.

werden; jedenfalls würden sich, da die babylonische Gesittung nachweislich auf der sumerischen ruht, die Beziehungen zwischen Babylon und China auf diese Weise zwanglos erklären. — Ein gewisser Einschlag nordischer Rasse wird auch für Altägypten angenommen. Man könnte hier aber auch ohne Annahme eines unmittelbaren nordischen Einflusses auskommen, wenn man sich der Ansicht anschließt, daß die nordische, westische, orientalische und hamitische Rasse eine „morphologische Reihe" bilden, also auch wohl seelisch gewisse Züge gemeinsam haben.

Beständen in China, Mesopotamien und Altägypten überhaupt nur Aehnlichkeiten, so würde man vielleicht Bedenken tragen, darin die Nachwirkung gerade nordischer Gesittungsbringer zu erblicken. Die Art dieser Aehnlichkeiten aber paßt ausgezeichnet zu allem, was wir von nordischem Wesen wissen. „Strenge Ordnung und Gemessenheit" (Lachmann) ist das gemeinsame Kennzeichen, das die Tonkunst Altchinas, Sumeriens und Altägyptens nach dem Wenigen, was wir von ihr wissen, getragen hat. „Der kosmische Sinn der Musik wird in China immer wieder betont; und wenn die Musik auf das Weltganze einwirkt, so ist hierin auch ihre Wirkung auf den menschlichen Charakter einbegriffen. . . So dient die strenge Ordnung und Gemessenheit . . . nicht nur der Harmonie des Makrokosmos, sondern auch dazu, die menschlichen Leidenschaften zu zügeln. . . . Chinesische Autoren berichten, daß man die Saitenzahl von Instrumenten verminderte und sie dadurch klangärmer machte, und daß man bei der Begleitung des Gesangs durch Instrumente Melodietöne wegließ — alles das, um nicht gefährliche Tiefen der Seele aufzurühren. Wenn die Musik mit dieser Schlichtheit geübt wird, fördert sie die Tugenden, unter denen die Selbstbeherrschung an erster Stelle steht."[1]) — Ueber sumerische Musik wissen wir zwar sehr wenig, doch scheint die von Sachs[2]) gegebene Schilderung zu der Annahme zu berechtigen, daß es sich hier ebenfalls in der Hauptsache um eine Tonkunst von strengem, erhabenem Wesen gehandelt hat. — Ueber die aus altägyptischen bildlichen Darstellungen abzulesende Art der Musik aber sagt Sachs: „Harfe, Längsflöte und Gesang — das gibt den Eindruck einer überwiegend milden und ruhigen Musik . . . die Weisen des Alten Reiches müssen still und maßvoll gewesen sein, wie es die Tanzbewegungen waren, die uns die gleichzeitigen Reliefs zeigen, und wie der künstlerische Stil dieser Reliefs selbst ist. Es war die Tonkunst . . . eines Gottesdienstes, der in Ruhe und Feierlichkeit aller Ekstase fernstand."[3])

Das streng-erhabene, feierlich-herbe, einfach-ernste Wesen dieser Kunst scheint technisch hauptsächlich darauf zu beruhen, daß sie sich der Fünftonleiter, der sogenannten Pentatonik, bedient. Die Pentatonik bildet eine bedeutsame Stufe in der Erkenntnis der gesetzmäßigen Beziehungen der Töne. Sie entsteht, wenn man von einem angenom-

[1]) Lachmann, Musik des Orients, Breslau 1929, S. 97. Man beachte die Anklänge an altgriechische Auffassungen!

[2]) Mus. d. Alt. S. 36—41.

[3]) a. a. O. S. 11.

menen Ton aus je zwei Quintschritte nach oben und nach unten macht, z. B. von d aus nach oben d — a und a — e, nach unten d — g und g — c, und die fünf so erhaltenen Töne zu einer Leiter zusammenrückt:

(g) — a — c — d — e — g — (a).

In dieser Leiter fehlt die Halbtonstufe; daher die herbe Großzügigkeit ihrer Melodien. So selbstverständlich es uns nun erscheint, daß man zur Erkenntnis der gesetzmäßigen Beziehungen der Töne ihre Quintverwandtschaft benutzt, so ist es doch eine Tatsache, daß nicht alle Rassen der Erde — auch solche, die eine hohe Musikgesittung entwickelt haben! — diesen Weg beschritten haben. Und zwar scheinen hauptsächlich diejenigen andere Wege gegangen zu sein, für die ein nordischer Einfluß höchst unwahrscheinlich ist, vor allem die Völker Hinterindiens.[1] Dagegen findet sich die Pentatonik überall bei den indogermanischen, also nordisch-bestimmten Völkern. Und nun bezeichnenderweise auch in Altchina (dort übrigens noch heute), Sumerien und Altägypten![2]

Es ist öfters hervorgehoben worden, daß diese Nachrichten aus ältester Zeit, an sich schon spärlich, sich nur auf gottesdienstliche Musik beziehen, daß wir dagegen von einer doch sicher vorhandenen Volksmusik nichts erfahren. Nehmen wir nun für jene eine nordische Beeinflussung an, so dürfen wir das doch wohl kaum für diese. Denn die Hauptmasse der Bevölkerung bestand in China so gut wie im Zweistromlande und am Nil aus Angehörigen ganz anderer Rassen. Die (angenommenen) nordischen Gesittungsträger bildeten, wie in geschichtlicher Zeit in Indien, Persien, Griechenland, nur die Oberschicht oder einen Teil von ihr. Um so bezeichnender aber, daß man nur die Tonkunst dieser Schicht der Beachtung würdig hält. Daß bei ihr nicht „Unterhaltung", sondern das höhere Sein, der Gottesdienst und die mit ihm verbundenen Anschauungen vom Weltall, im Mittelpunkt der Kunstübung standen, entspricht wiederum nordischer Eigenart.

Mit Indern und Persern hebt sich der Vorhang vor denjenigen Völkern der Alten Welt, in deren Geschichte die nordische Rasse nachweislich die Hauptrolle gespielt hat.[3] Leider ist uns diese rassengeschichtliche Sicherheit gerade auf musikalischem Gebiete nur von geringem Nutzen. Von indischem und iranischem Denken und Dichten ist uns vieles aus alter, nordisch-bestimmter Zeit bekannt; was wir dagegen von der Tonkunst der beiden Völker wissen, stammt größtenteils

[1] Vgl. z. B. Lachmann, Musik des Orients S. 40, über die Pentatonik Javas, welche die Oktav in fünf gleiche Teile teilt. Das ist etwas grundsätzlich anderes als die oben beschriebene Pentatonik.

[2] Vgl. Sachs, Mus. d. Alt. S. 13 und 36. Daß Sachs S. 18 und 32 die Pentatonik auch für syrische und jüdische Musik annimmt, verwirrt die Fäden wieder. Lachmann (a. a. O. S. 36 f.) ist überhaupt der Meinung, Pentatonik sei kein unterscheidendes Merkmal für die Musik irgendeines einzelnen Volkes oder einer einzelnen Kultur (ob aber nicht doch für die Musik einer Rasse?), und Adler (Der Stil in der Musik S. 57) erklärt die Behauptung, die Fünftonreihe sei älter als die Siebentonreihe, für unhaltbar. Die Frage ist wohl noch nicht spruchreif.

[3] Vgl. Schemann a. a. O. Bd. II Kap. 2; Günther, Rassenkunde Europas Kap. 9 und das an diesen beiden Stellen angegebene Schrifttum.

aus späteren Zeiten, in denen andersrassisches Fühlen und Gestalten das nordische auf weite Strecken wieder verdrängt hatte.

So gehört von der indischen Musik, der wir uns zunächst zuwenden, in ihrer späteren Gestalt (ganz zu schweigen von der heutigen!) ersichtlich nur einiges zum nordischen Erbgut, während anderes teils aus der vorindogermanischen dunklen Bevölkerung wieder ans Licht steigt, teils späteren, besonders hellenistischen und arabischen Einflüssen zuzuschreiben ist.

Eine Stufe halbtonloser Pentatonik ist für Indien nicht belegt, aber vorauszusetzen.[1]) Ja, Breloer hält es sogar für wahrscheinlich, daß wir aus der Abhandlung Bharanatiya-natya sastra das Herauswachsen dieser Pentatonik aus einer Grundform, die nur zwei Quintschritte kannte, herauslesen können, also gewissermaßen eine Urleiter c — f — g — c'. Aus der Pentatonik hat sich schon in alter Zeit die siebenstufige diatonische Leiter entwickelt, und zwar entsprechend unserem Durgeschlecht. Diese Dur-Neigung in so früher Zeit im fernen Asien ist immerhin auffallend und legt die Frage nahe, ob nicht doch die Indogermanen „von Natur" eine gewisse Hinneigung zur Durauffassung besessen haben. Die Bestimmung der Tonverhältnisse durch die 22 sruti (die kleinsten Teilwerte der Oktave), von Breloer ausführlich gedeutet, zeigt eindrucksvoll, wie tief sich schon altindische Denker in die Fragen nach dem Wesen und der Festlegung der Konsonanz versenkt haben. Die ganze Entwicklung macht es wahrscheinlich, daß wir in der Entdeckung und Benutzung der durch die Natur gegebenen konsonanten Tonbeziehungen eine Geistestat der nordischen Rasse sehen dürfen.[2])

Für uns würde vor allem wertvoll sein, wenn wir möglichst Eingehendes über altindische gottesdienstliche Tonkunst erführen. Denn das Soma-Opfer, das hier besonders in Frage kommt, ist offenbar so alt, daß es noch in fast reinnordische Zeiten zurückreichen muß; dasselbe dürfte man also vielleicht von der beim Soma-Opfer erklingenden Musik glauben. Ueber die Opferbräuche selbst mögen folgende Angaben genügen: „Aus indoiranischer Zeit stammt der vornehmste Ritus des vedischen Kultus, die Pressung und Darbringung des berauschenden Göttertranks, des Saftes der Somapflanze. Schon damals trug dabei ein Priester, für den dieselbe Bezeichnung gebräuchlich war wie im Veda, Lieder vor, die in ihren Versmaßen, in Ton und Färbung ihrer poetischen Rede den vedischen Dichtungen nahestanden — auch im Inhalt der Bitten, die man den Göttern ans Herz legte: daß sie vor Dieb und Wolf schützen mögen, daß starke männliche Nachkommenschaft das Geschlecht fortsetze, das Roß in den Schlachten schnell sei, oder auch, daß alles geschehen möge, so wie die Gottheit es will."[3])
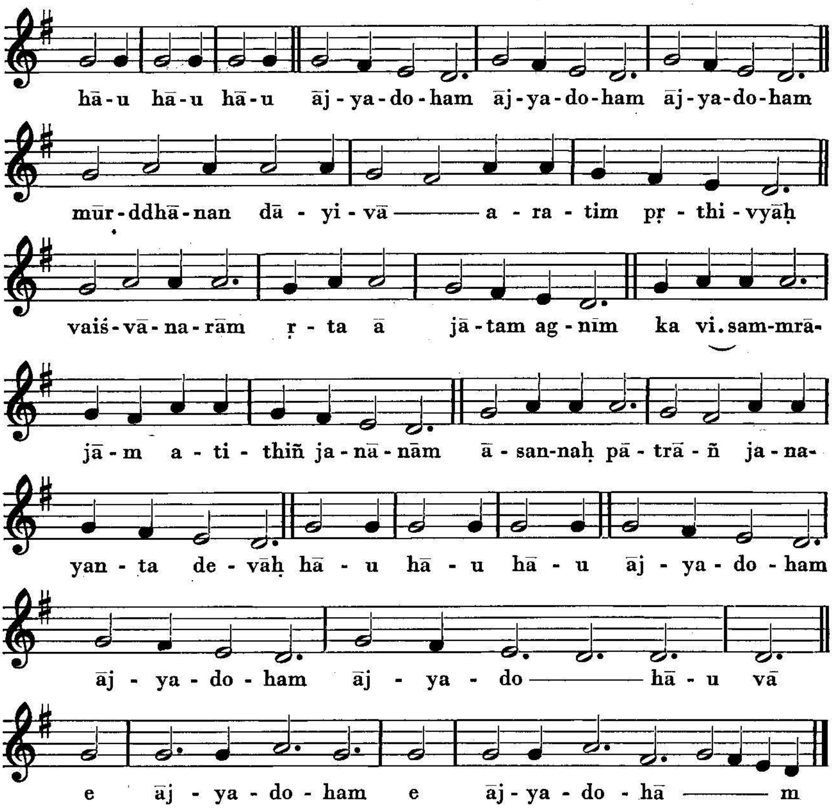
---

[1]) Vgl. zum folgenden vor allem Breloer, Die Grundelemente der altindischen Musik. Diss. Bonn 1922.

[2]) Dieselbe Meinung vertritt Moser, Geschichte der deutschen Musik Bd. I S. 20 u. 22.

[3]) Hermann Oldenberg, Die indische Religion. Die Kultur der Gegenwart Teil I Abteilung III, I. Leipzig und Berlin 1923.

So viel scheint nun festzustehen, daß, dem hohen Alter dieser Bräuche entsprechend, auch ihre Gesänge noch bedeutend einfacheren musikalischen Verhältnissen entwachsen sind, als wir sie eben an Hand von Breloer schilderten. Simon[1]) gibt von ihnen folgendes Beispiel:

Beispiel I: Aus dem Sāmaveda.



Zu Beispiel I: Die Doppelstriche stehen nicht bei Simon; ich setze sie, um die Gliederung kenntlich zu machen: Einleitung 3 + 3 Takte; Hauptteil 4 × 3 Takte; Schluß 3 + 4 Takte; Coda 4 Takte.

Die Melodien kennen wir aus den Ganas. Das sind Gesangbücher, „nach denen die Melodien, auf welche der Saman gesungen wird, gelehrt werden."[2]) Die Melodietöne werden hier durch den Silben beige-
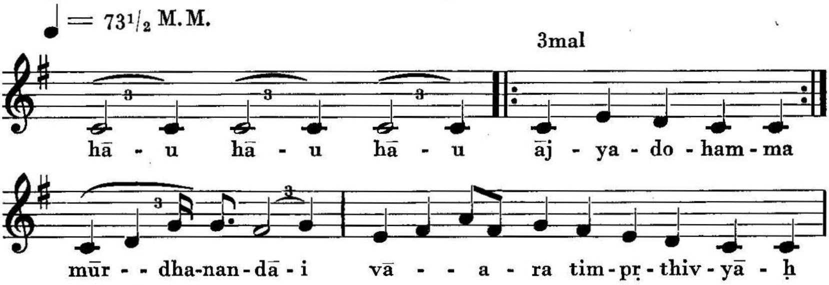
---

[1]) Die Notationen der vedischen Liederbücher. Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XXVII (1913), S. 305 ff.

[2]) Erwin Felber, Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. Studie zur Geschichte der Rezitation. Sitzungsberichte der Kaiserl. Akad. d. Wiss. in Wien. Philos.-Hist. Klasse. 170. Bd. (1912), S. 1 ff.

schriebene Ziffern bezeichnet, so daß die Uebertragung wohl verhältnismäßig sicher ist. Felbers Abhandlung beweist aber, daß die genaue lebendige Ueberlieferung in der Gegenwart keineswegs mehr vorhanden ist. Denn derselbe Gesang, dessen Melodie Simon aus der Notation erschließt, hat nach Felber nach einer heutigen Schallplatten-Aufnahme folgende Gestalt:
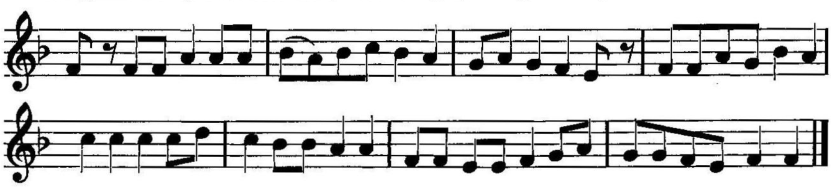
Beispiel 2: Derselbe Sāman wie Beispiel 1.



(usw. Die Melodie nach dem Wiederholungszeichen im wesentlichen immer wiederholt.)

Die Aehnlichkeit scheint mir denn doch sehr gering zu sein. Natürlich verdient die Erschließung nach den alten Notationen den Vorzug, wenn wir nach der ursprünglichen Gestalt der Lieder fragen. Trotzdem seien hier noch zwei Beispiele nach Felber gegeben, die aber zweifellos jünger sind.

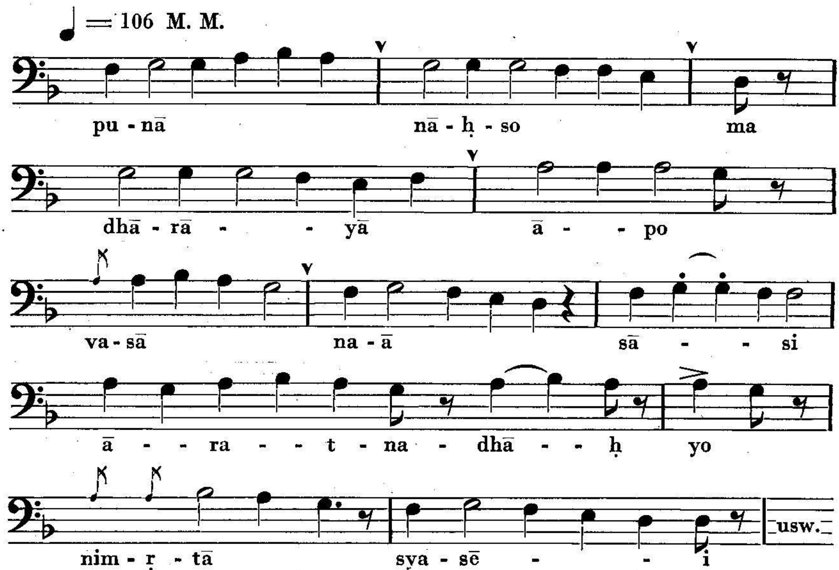
Beispiel 3: Preislied auf Siva (Phonogramm).



Von Beispiel Nr. 3, einem Stück aus Preisliedern auf Siva und seine Gemahlin Bhavani, sagt Felber: „Der Gesang mutet ganz europäisch an infolge der ausschließlichen Verwendung der Dreiklangstöne als Hauptnote." Beispiel Nr. 4 „hört sich wie ein primitiver Kriegsgesang an, deren es bei einem Volke, das den Mahabharata geschaffen, gewiß schon in ältester Zeit zahlreiche gab." Felber deutet die Melodien der Ganas überhaupt als Einrichtung von ursprünglich weltlichen Gesängen für liturgische Zwecke. Was für Texte ursprünglich zu den Melodien der Ganas gehörten, darüber „sind wir auf vage Vermutungen angewiesen". „Jedenfalls Zaubergesänge, Liebeslieder, Trauergesänge, Kriegslieder." Dazu paßt es gut, wenn Brunnhofer[1]) von

[1]) Urgeschichte der Arier. Leipzig 1893, Bd. III, S. 205 ff.

Beispiel 4: Aus dem Sāmaveda, Grāmageyagāna 14, 1, 36, Sāman Randhājayam (Phonogramm).



der „Zauberwelt des Atharvaveda" sagt, sie mache den Eindruck der Dichtkunst eines Bauernvolkes und als deren im Atharvaveda vertretene Gattungen aufzählt: Gebete für Haus, Hof, Feld und Stall, für Liebe, Hochzeit, Geburt und Familiengedeihen, gegen Körpergebrechen, Krankheiten und Wunden, gegen Zwietracht, Eifersucht und Zorn, zur Abwehr von allerlei Unsegen und Fluch. Hiermit wären wir in einer Umwelt, die uns greifbar deutlich in die Nähe altgermanischer, wohl auch altgriechischer Musikübung führt. (Vgl. Abschnitt III und V.)

Das erste faßbare Auftauchen nichtnordischen Musikgeistes in der indischen Tonkunst dürfte durch die sogenannte Zigeunertonleiter belegt sein.[1]) Vom 4. Jahrhundert n. Chr. ab ist sie zu belegen. Ist sie also auch verhältnismäßig alt, so verrät sie doch m. E. anderes als nordisches Musikempfinden, nämlich an Stelle der klaren Diatonik jene für unser Gefühl schillernde, nervös-gespannte Melodik, die wir auch sonst in morgenländischer Tonkunst finden. (Sie hat bekanntlich die Form c — d — es — fis — g — as — h — c', wechselt also zwischen übermäßigen Sekunden und gehäuften Leittonschritten.) Da die Zigeuner, die diese Leiter und ihre Tonkunst nach Europa gebracht haben, „zumeist eine Mischung verschiedener noch aus Indien kommender Rassenbestandteile auf der Grundlage einer vorderasiatisch-orientalischen Rassenmischung" darstellen,[2]) so stimmen hier die Befunde aufs beste

[1]) Vgl. dazu Breloer S. 19 ff.
[2]) Günther, Rk. d. d. V., 15. Aufl., S. 173.

zusammen.[1]) — Die heutige indische Tonkunst ist natürlich ein nach seinen rassischen Grundlagen höchst zusammengesetztes Gebilde, in dem, wie auf den andern Gebieten der Gesittung Neuindiens, die nordische Rassenseele die geringste Rolle spielt.

Mehr als ein Rassenforscher hat behauptet, daß das nordische Inbild in den Persern reiner und höher verkörpert gewesen sei als in manchem ihrer Bruderstämme, z. B. in den Griechen.[2]) Trifft das im ganzen zu, so dürfte es auch von ihrer ursprünglichen Tonkunst vermutet werden. Nicht als ob sie uns ungeahnt prächtige Wunder offenbaren würde, wenn wir sie kennten; wohl aber so, daß der sie erfüllende Geist eine wertvolle Ergänzung unserer Kenntnis altpersischen Wesens bedeuten würde. Allzu gern möchte man z. B. wissen, ob die Aehnlichkeiten, die man in den bildenden Künsten zwischen Persern und Germanen gefunden hat, sich auch in der Musik zeigen würden; allzu gern möchten wir uns vorstellen können, welche musikalische Formen- und Geisteswelt neben der Höhenleistung des Mazdaismus gestanden und sie künstlerisch verklärt hat; genauer gesprochen, ob und wie die Gathas, jene ersten Zeugnisse von Zarathuschtras lichtem Glauben, die vielleicht zum Teil auf ihn selbst zurückgehen, musikalisch gefaßt gewesen sind.[3]) Wir wissen nichts davon; doch wenn die Beziehungen zwischen Iran und Indien wirklich so eng gewesen sind, wie vor allem Brunnhofer sie darstellt; wenn uns wirklich von den alten Dichtern der Meder- und Perserkönige in der Hymnensammlung des Rigveda so vieles erhalten ist,[4]) so dürften auch diese verklungenen Lieder ähnlich wie die der Veden gesungen worden sein.

Wie das persische Volk den Weg der Entnordung ging, lese man bei Günther nach.[5]) Schon zur Zeit Alexanders des Großen müssen nichtnordische Züge in der persischen Tonkunst mächtig gewesen sein;[6]) noch gründlicher aber haben sie das Feld in dem runden Jahrtausend zwischen der makedonischen Eroberung (um 330 v. Chr.) und dem Einbruch der Araber (651 n. Chr.) gewonnen. Was Storck von dem musikalischen Leben erzählt, das die Araber am Sassanidenhofe vorfanden,[7]) zeigt keine nordischen, sondern nur noch morgenländische Züge.

Daß das Emporblühen der arabisch-persischen Tonkunst nach dem Beginn der Araberherrschaft nicht den Arabern, also nicht den Fähigkeiten der orientalischen Rasse zu danken ist, darüber ist man sich wohl einig. „Durch die Berührung der Araber mit fremden Kulturen, der persischen

[1]) Heinitz, Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik (ZfMW., Jg. IV, 1921/22, S. 193 ff.) gibt zwei Lieder (Nr. 2 und 3), deren Tonleiter c-d-es-fis-g-as-h-c′ ist, also die Zigeunertonleiter. Sollte diese tatsächlich ein Erbteil der orientalischen Rasse sein?

[2]) Vgl. dazu Schemann a. a. O. II 31 ff.

[3]) Darstellung ihrer Gedankenwelt bei Oldenberg a. a. O. S. 93 ff.; Günther, Rk. Europas S. 190 ff.

[4]) Brunnhofer a. a. O. I 201.

[5]) Rk. Europas S. 196 ff.

[6]) Vgl. Storck, Gesch. d. Mus. I 69.

[7]) a. a. O. I 53.

und byzantinischen, hat sich in wenigen Jahrzehnten ... eine Kunstmusik entwickelt, die mit den Gesängen der vorislamischen (und der heutigen) Araberstämme nicht näher verwandt ist als der sogenannte arabische Baustil mit dem Zelt. Die bedeutenden Musiker des 7. Jahrhunderts waren meist männliche und weibliche Freigelassene, also Angehörige der besiegten Kulturvölker."[1]) Es wäre also recht wohl denkbar, daß jenes Emporblühen zum Teil der noch vorhandenen nordisch-persischen Schöpferkraft zu danken war. Da aber um jene Zeit auch die vorderasiatische Rasse in Persien bereits stark vertreten ist, und da auch in dieser eine bedeutende tonkünstlerische Veranlagung lebt, so dürfte es müßig sein, hier die Anteile abwägen zu wollen. Nur das Eine ist auffallend, daß auch die arabisch-persische Musikgelehrsamkeit sich mit besonderem Eifer der Ergründung der Tonverhältnisse widmet.

Es sei nun kurz zusammengefaßt, welches Bild die versunkene nordische Musik Altasiens nach den spärlichen Quellen uns bietet.

Ueberall handelt es sich in der Hauptsache um gottesdienstliche oder doch ernste Musik. Dementsprechend ist ihre Haltung feierlich-einfach, ruhig-würdevoll. Die Melodik, im wesentlichen noch auf der Fünfstufigkeit ruhend, aber hier und dort schon den Weg zur Siebenstufigkeit beschreitend, entspricht dieser feierlichen Haltung ebenso vollkommen wie die anscheinend bevorzugten Instrumente: die Flöte mit ihrem milden Klang und die zurückhaltende, wenig durchdringende Harfe. Beide Instrumente sind verhältnismäßig arm an sinnlichem Wohlklang. — Die erhabene Stellung der Tonkunst erhellt ferner aus den Sagen, die überall in nordischem Einflußgebiet die Entstehung der Musik mit der Götterwelt in Zusammenhang bringen, und aus der bevorzugten Stellung des Sängerstandes. — Möglicherweise geht auch die Vorliebe für die Verbindung der Musik mit weltalldeutenden und sittlichen Vorstellungen zum Teil auf nordische Wurzeln zurück; doch scheint im Zweistromlande, wo diese Vorliebe am sichtbarsten ist, auch der Hang der orientalischen Rassenseele zum Systembilden mit im Spiel zu sein. — Fast unzweifelhaft ist die fortschreitende Entdeckung der Konsonanzverhältnisse der Töne der nordischen Rasse zu danken.[2]) Sie verfolgt von allem Anfang an mit Entschiedenheit den Weg der Quintverwandtschaft, der mit den natürlichen Tonverhältnissen am besten übereinstimmt und die weitesten Zukunftsmöglichkeiten erschließt. Wenn sie auch noch nirgends die harmonische Mehrstimmigkeit entdeckt hat, die einer späteren Zeit vorbehalten war, so scheint es doch fast so, als ob die tief innen wirkende Veranlagung zur Konsonanz schon zu ersten bedeutungsvollen Versuchen mit der Mehrstimmigkeit geführt habe. Sachs hat nämlich ein sumerisches Harfenstück entziffert, in dem Doppel- und Tripelgriffe vorkommen.[3])

---

[1]) Lachmann a. a. O. S. 99.
[2]) Vgl. Moser a. a. O. I 19 f.
[3]) Vgl. Sachs, Mus. d. Altertums S. 40 f.

Das tatsächliche Bild aber, das uns die Musik der Alten Welt in späteren, genauer bekannten Jahrhunderten, etwa in der Zeit des Hellenismus, bietet, weicht von dem eben gezeichneten beträchtlich ab, ist in vielem sein gerades Gegenteil. Im Laufe der Jahrhunderte sind die alten Kulturländer (einschließlich der im folgenden Kapitel betrachteten griechischen Welt) durch ein völlig anderes Musikempfinden überflutet worden. In solchen Gegenden, die mit großer Wahrscheinlichkeit ursprünglich nordische Einflußgebiete gewesen sind, entsteht dadurch oft eine zweideutig schillernde Welt der Töne, in der das rassische Zurechtfinden nicht gerade leicht ist.

Es erhebt sich die Frage, wer der rassische Träger dieser andersartigen Musik gewesen ist. Nach unserer heutigen Kenntnis der Verhältnisse kann es nur die vorderasiatische Rasse gewesen sein.[1])

Die Begabung für Tonkunst ist innerhalb der vorderasiatischen Rasse häufig; die Eigenheiten der vorderasiatischen Rassenseele werden sich also in ihrer Tonkunst gut beobachten lassen. Bei der hier gebotenen Kürze können die von den Rassenforschern hervorgehobenen kennzeichnenden Züge der vorderasiatischen Rasse nur im Groben aufgezählt werden. Nach Günthers Schilderung, die mir die beste scheint,[2]) sind es etwa folgende: ausgeprägter Handelsgeist, damit zusammenhängend Bevorzugung städtischen Lebens, Fähigkeit zur Einfühlung in Menschen und Zustände, zur Auslegung und Umdeutung von fremden Geistesgütern, Fähigkeit zur Bildung von Glaubensgemeinschaften, Neigung zum Verkündertum, Sichhineinsteigern in ungewöhnliche Erregungszustände (Ekstase), Empfindung eines Zwiespalts zwischen Geist und Leib, daher Schwanken zwischen den beiden Möglichkeiten der Abtötung (Askese) und der Sinnlichkeit.

Es ist nun geradezu überraschend, wie sich die Mehrzahl dieser Züge in derjenigen Musik ausprägt, die mit der Ausbreitung der vorderasiatischen Rasse Hand in Hand geht. Man lese etwa bei Sachs[3]) nach, wie sich die ägyptische Musik infolge der Eroberung Syriens wandelte: „Neben die einheimische Hofkapelle tritt eine syrische, und morgenländische Sklavinnen mit ihren fremdartigen Musikinstrumenten ziehen im ägyptischen Königspalast ein." Die mildklingende Längsflöte wird durch die syrische Doppeloboe verdrängt, „jenes scharfklingende, dionysisch-ekstatische Instrument, das den stärksten Gegensatz zur Flöte bildet. . . . Im Gefolge der neuen Blas- und Saiteninstrumente ziehen dann Trommeln, namentlich Rahmentrommeln ein, die das ihre zur Befeuerung der Rhythmen tun. Wo wir jetzt hinblicken, ob es sich um Tanzszenen handelt, um Tafelmusiken . . . oder Repräsentationsdarbietungen der Hofkapellen — immer haben wir den Eindruck, als sei die Musik voller, schriller und lärmender geworden. Das Zeitmaß

[1]) Bei der folgenden Betrachtung soll der Ferne Osten und auch Indien unberücksichtigt bleiben; ist es doch ohne weiteres klar, daß dort die mongolische Rasse, hier die dunklen Rassen Südasiens die Gegenspieler waren.

[2]) Rk. d. jüd. Volkes S. 26 ff.

[3]) Mus. d. Alt. S. 11 ff.

scheint gesteigert zu sein, Spieler und Tänzer bewegen sich lebhafter und leidenschaftlicher. Hier und da empfinden wir das Spiel geradezu als aufpeitschend und sinnentrunken. Dabei fällt auf, wie stark jetzt das weibliche Geschlecht überwiegt. Offenbar ist, wie in Asien, der Musikbetrieb großenteils in die Hand von Sklavinnen, also in den Bereich des internationalen Mädchenhandels geraten ..." Der „feierlich-herben Melodik ... scheint das Neue Reich unter syrischem Einfluß eine kleinstufige, diatonisch-chromatische Stimmung entgegengesetzt zu haben. ..." — Vor allem scheint mir auch die Darstellung bezeichnend, die Sachs[1]) von der schließlich einsetzenden Gegenströmung gegen diese Ueberfremdung gibt. Die Aegypter müssen gefühlt haben, daß diese „neue" Musik in unheilvoller Wechselwirkung mit rassischer Aenderung, Umschichtung, Auflösung stand.[2])

Aehnliches beobachten wir überall dort, wo die vorderasiatische Rasse zu größerem Einfluß gelangt, z. B. in den syrischen Weltstädten Tyrus und Sidon, im Assyrer- und im späteren Perserreiche, in Griechenland (hierüber Genaueres im nächsten Abschnitt). Und es kann, wenn die angegebenen Rassenzüge stimmen, auch nicht anders sein. Ist für eine Rasse das Schwanken zwischen Askese und Sinnlichkeit kennzeichnend, so wird ihre Musik sich hauptsächlich im letzteren Bereich ergehen; denn Askese und Kunst schließen einander auf weite Strecken aus. So finden wir in der Tat die vorderasiatische Musik aufs engste verbunden mit den uns so fremdartig berührenden, immer wieder als „orgiastisch" bezeichneten Götterkulten, die uns in vorderasiatischen Bereichen entgegentreten. Von dieser Musik selbst ist uns nichts erhalten; die Beschreibungen aber, die uns die Musikgeschichtsschreiber auf Grund zeitgenössischer Berichte von ihr geben, stimmen im ganzen gut miteinander überein: immer kehren die Kennworte „weich", „sinnlich", „aufreizend", „üppig", „lasterhaft", „wilder Taumel", „pathologisch wirkendes Reizmittel" und ähnliche wieder, so daß nicht zu verkennen ist, daß diese Musik für unser Empfinden vorzüglich zu der kultischen „Verquickung von Heiligtum und Bordell" passen mußte.[3])

Wen es gelüstet, ein dichterisch eindrucksvolles Bild dieser sonderbaren Welt auf sich wirken zu lassen, der sei auf Flauberts Roman „Salambo" verwiesen.[4]) Es liegt mir natürlich fern, einen Roman als Geschichtsquelle benutzen zu wollen; nur zur besseren Veranschaulichung kann er dienen. Daß Flaubert sich nicht allzuweit von der Wirklichkeit entfernt, zeigen ganz ähnliche Schilderungen in wissen-

---

1) S. 14 ff.

2) Wenn Sachs a. a. O. S. 21 sagt, Syrien sei für uns zunächst noch ein Sammelbegriff, so stimmt das gerade auch in rassischer Hinsicht. Die oben mit seinen Worten gegebene Schilderung soll aber gerade beweisen, daß es sich bei der dort gemeinten Musik nur um die des vorderasiatischen Teiles der syrischen Bevölkerung handeln kann.

3) Vgl. hierzu z. B.: Haberlandt, Die Völker Europas und des Orients, S. 177 über den „Kult der großen Liebesgöttinnen".

4) Schilderung des Molochopfers, in der Uebersetzung von Fr. v. Oppeln-Bronikowski S. 392.

schaftlichen Werken, z. B. die folgende bei Storck: „Ueberall wo wir diese sinnlich weiche Kunst finden, begegnen wir bei feierlichen Anlässen dem betäubenden Lärm. Das ersehen wir auch aus der Besetzung des Orchesters, das das Zeichen zur Anbetung des goldenen Bildes gibt, das König Nebukadnezar in der Ebene Dura hatte setzen lassen. Die Bibel kündet davon: „Und der Herold rief mit Macht: Euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Zithern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspiels hört, so fallet nieder und betet an das goldene Bild, welches Nebukadnezar, der König, errichtet hat."[1])

Es werden in dieser Schilderung einige Saiteninstrumente erwähnt, die von den pentatonisch gestimmten Harfen Altägyptens und Sumeriens beträchtlich abwichen. „Die vielsaitigen Harfen ... und die Lauten mit ihren bequem nachmeßbaren dichtgedrängten Bünden" (Sachs) waren von herber Melodik sicher weit entfernt; sie ermöglichten eine biegsame, schillernde, flimmernde Musik, auf der der erwähnte sinnlich-weiche Eindruck beruht haben wird. „Die zahllosen Tempeldienerinnen in den Heiligtümern der Aschera brachten es dahin, daß die Harfe allmählich zum Instrument der Buhldirnen wurde, und selbst im lasterhaften Rom der Kaiserzeit waren phönikische und syrische Sängerinnen besonders berüchtigt. Andererseits muß zugegeben werden, daß die Naturfeste zu Ehren der Mutter Kybele in ihrer orgiastischen Weise etwas Berauschendes und Hinreißendes gehabt haben müssen ..."[2])

Solche Schilderungen könnten den Eindruck erwecken, als solle die hier als „vorderasiatisch" bezeichnete Musik im großen und ganzen als wüster Lärm hingestellt werden. Gegen derartige Einseitigkeit hat sich mit Recht schon Sachs gewandt: „Daß die Lärminstrumente nicht gerade Kammermusik gemacht haben, leuchtet ein. Aber die Vorstellung, es „bliesen die Hörner, dröhnten die Trommeln und Zymbeln willkürlich darein" (Ambros), ist denn doch angesichts der fast unbegreiflich feinen Verwendung des Schlagzeugs durch die heutigen morgenländischen Kulturvölker und sogar durch niedere Naturvölker stark abwegig."[3]) Mit anderen Worten: neben der bisher geschilderten Musik, die hauptsächlich im Dienste der Götter auftritt und daher großenteils auf starke, massenhafte Wirkungen abzielt, hat natürlich auch die vorderasiatische Rasse und die von ihr bestimmten Völker und Gesittungen eine mehr zum persönlichen Vergnügen bestimmte, weltliche, „private" Tonkunst besessen. Die letzterwähnte Stelle bei Storck deutet darauf hin. Und es ist wohl glaublich, daß diese Musik ihr Ziel gerade umgekehrt in möglichster Verfeinerung der musikalischen Formen und Mittel gesucht hat. Das innerste Wesen der Rasse kann sich aber auch in diesem Rahmen ausgelebt haben. Wo bäuerlich-kriegerisches Leben, also etwa das der nordischen Rasse artgemäße, vorherrscht, da muß die weltliche Musik, aus äußeren Gründen wie

[1]) Gesch. d. Mus. I 68.
[2]) Storck a. a. O. I 69.
[3]) Mus. d. Alt. S. 20.

aus seelischen Ursachen, einfach und anspruchslos, wohl auch zuweilen rauh und ungefüge sein. Meldet sich aber mit der vorderasiatischen Rasse die Neigung zum Stadtleben, zur Bildung von Großstädten, zur Entwicklung der in ihnen so gut gedeihenden „verfeinerten Zivilisation", so muß diese Umwelt und der sie erzeugende und in ihr herrschende Geist notwendig auf die Musik abfärben: auf der einen Seite beginnt sie, jenem verfeinerten Lebensgenuß, oft genug bald dem überfeinerten Wohlleben der Entartung zu dienen, auf der andern Seite muß sie sich den wenig wählerischen Bedürfnissen der in der Großstadt zusammenströmenden Untermenschheit aller Rassen bequemen. Wie in der oben angeführten Schilderung aus Aegypten schon betont, drängt sich die Sinnlichkeit auch in Gestalt der Ausführenden ein: die Musik wird in solcher Umwelt weithin zur Harems- und Hafenkneipenkunst. — In der vom Geist der vorderasiatischen Rasse geschaffenen und durchwehten Großstadt gedeiht auch eine manchmal recht bedenkliche Pflanze: der Virtuose. Ihm ist die Kunst nicht mehr die Göttin, der er in heiliger Begeisterung dient; er eignet sich überragende technische Fertigkeiten an, um mit ihnen zu prunken, Menschen zu beherrschen und Geld zu verdienen. Händlergeist, Einfühlungsfähigkeit, Berechnung menschlicher Neigungen und Schwächen — sie alle, die oben als kennzeichnend vorderasiatisch angegeben waren, gehören zum Bilde des Virtuosen im hier gemeinten Sinne.

Es liegt aber im Wesen der Kunst als eines Baumes, dessen Wurzeln ins Erdreich der Seele und der Sinne sich senken, daß selbst eine solche Entwicklung, deren Gefahren hier mit Absicht scharf gezeichnet worden sind, nach gewissen Seiten hin dem künstlerischen Wachstum dient. Als Seelenkunst verarmt die Musik, als Sinnenkunst wird sie reicher. In allem, was die rein klangliche Seite betrifft, dürfte die vorderasiatische Rasse eine vielfältigere Ausnutzung der Möglichkeiten gebracht haben. Im Melodischen entsteht durch die Bevorzugung kleiner und kleinster Tonstufen größere Biegsamkeit und mannigfaltiger Reiz; im Rhythmischen, das ja mit der Begabung für ausdrucksvolle Körperbewegung aufs engste zusammenhängt, gegenüber der starken Zurückhaltung der nordischen Rasse zweifellos eine größere Fülle der Möglichkeiten, auch hier hauptsächlich nach der Seite biegsamer, feingliedriger Abtönung; im Instrumentalen eine gesteigerte Freude an der Vielfalt der Klangwerte, dem reicheren Spiel der Farben durch Zusammenstellung verschiedener Instrumente zum Orchester, allerdings auch Freude an reiner Massenhaftigkeit durch bloße Vermehrung der Instrumente. All diese Strebungen sind uns durch die Entwicklung der Tonkunst bei den Kulturvölkern Asiens hinreichend belegt. „Technische Errungenschaften" sind es gewiß in erster Linie; aber auch diese sind oft in der Kunst notwendige Vorstufe für einen folgenden geistigen Aufschwung, der dann jene Errungenschaften nicht mehr als Selbstzweck pflegt, sondern als Mittel nutzt.

Dritter Abschnitt

Die Tonkunst der Griechen

Durch den vorhergehenden Abschnitt ist bereits weithin der Weg gebahnt zum Verständnis der Zusammenhänge zwischen griechischer Musik und der Rassengeschichte Griechenlands.

Die Rassenforschung hat erwiesen, daß die griechische Gesittung im ganzen gesehen das Bild eines großartigen, nordisch bedingten Aufstiegs und eines durch fortschreitende Entnordung hervorgerufenen Verfalls bietet.[1]) Dargestellt wird die Geschichte dieses Auf- und Niedergangs gewöhnlich an der Entwicklung von bildender Kunst und Dichtung, Religion, Philosophie und Wissenschaft, staatlichem und gesellschaftlichem Leben. Viel weniger berücksichtigt man die Musik. Und das aus guten Gründen. Denn die Spärlichkeit der auf uns gekommenen Denkmäler griechischer Tonkunst scheint eine fruchtbare Beweisführung auf musikalischem Gebiete kaum zu erlauben. Haben wir doch nur etwa ein Dutzend meist kleiner, zum Teil bruchstückhafter Denkmäler griechischer Musik, und die meisten sind dazu aus ziemlich später Zeit.[2])

Es ist klar, daß aus diesen geringen Resten eine Geschichte der griechischen Musik nicht aufgebaut werden kann. Wohl aber gelingt das an Hand der ziemlich zahlreichen Nachrichten über musikalische Dinge, die uns das griechische Schrifttum bietet. Und da enthüllt sich denn tatsächlich auch hier das Bild des Auf- und Niederganges in aller wünschenswerten Klarheit. Natürlich ist das keinem Darsteller der griechischen Tonkunst entgangen; man findet aber eigentlich nirgends ein wirklich klares Wort darüber, daß diese erstaunlichen Veränderungen etwa auf lebensgesetzliche (biologische) Vorgänge zurückgeführt werden könnten.

Im folgenden soll versucht werden, die Tatsachen der griechischen Musikgeschichte auf ihren rassengeschichtlichen Gehalt zu prüfen. Wie immer, muß auch hier der Vorbehalt gemacht werden, daß nur eine grobe Umrißzeichnung gegeben werden kann; die Erforschung und Darstellung der Einzelheiten muß der Fachforschung vorbehalten bleiben.

Die Wurzeln der griechischen Musik liegen im Volksliede, von dem uns keine Denkmäler erhalten sind, sondern nur Berichte erzählen.

---

[1]) Vgl. Schemann, Die Rasse in den Geisteswissenschaften, Bd. II, Kap. 3 und 4; Günther, Rassengeschichte des hellenischen und des römischen Volkes; Kynast, Apollon und Dionysos; Günther, Rassenkunde Europas, Kap. 10; Günther, Platon als Hüter des Lebens.

[2]) Aufzählung nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung mit Angabe der wahrscheinlichen Entstehungszeit bei Sachs, Musik der Antike (in Bükkens Handbuch der Musikwissenschaft), S. 18. Beispiele in moderner Notenschrift ebenda; ferner bei Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I 1, S. 251 ff.; leichter zugänglich bei Sachs, Musik des Altertums (Jedermanns Bücherei).

Volkslieder dieser Art, „Kinder- und Liebeslieder, Arbeitslieder der Ruderer, Winzer, Spinner, Weber, Marschlieder, Tanzlieder bei Festen, der Hymenaios zur Hochzeit, der Threnos beim Begräbnis, Erntelieder"[1]) sind kein ausschließlicher Besitz irgendeiner Menschengruppe; dennoch fühlt man sich gerade in diesem Falle zu einem Seitenblick auf die deutsche Musik versucht, die ja auch zu verschiedenen Zeiten ihre beste Kraft aus dem Volksliede zog. Diese Volkslieder stammen schon für Homer „aus grauer Vorzeit", doch wird sich schwerlich sagen lassen, ob es die Vorzeit seiner eigenen nordischen Rassegenossen oder die vornordische, mittelmeerische Vorzeit ist, mit andern Worten, ob diese Volkslieder mehr nordisches oder westisch-vorderasiatisches Gut gewesen sind. Vermutlich beides.[2])

Um so sicherer aber dürfen wir bei der *Mitwirkung der Musik beim epischen Vortrag* an nordische Zusammenhänge denken; weist sie doch unverkennbare Aehnlichkeiten mit den Zuständen bei Indern, Germanen, Kelten und Slawen auf. Wegen dieser Aehnlichkeiten dürfen wir uns auch die Grundzüge des musikalischen Vortrags der Ependichtung bei allen indogermanischen Völkern als gemeinsam-nordisches Erbgut denken. Welches aber dessen musikalische Natur war, darüber wissen wir nicht viel Bestimmtes. Die musikalische Betrachtungsweise der Metrik hat dazu geführt, daß man sich heute den Hexameter als entstanden aus der Zusammenfügung zweier Tetrapodien (vierfüßiger Bildungen) denkt, z. B.:



Damit rückt der Hexameter aber ersichtlich in einer seiner wichtigsten musikalischen Eigenschaften, nämlich in seinem *Rhythmus*, in die Nähe der altgermanischen Langzeile. — Ueber die *melodische* Gestaltung des Epenvortrags wissen wir aus Denkmälern nichts. Anzunehmen ist, daß sämtliche Verse nach derselben Grundmelodie gesungen wurden. Zu der Frage, ob das nicht unerträglich eintönig gewesen sein müsse, vgl. Abschn. V, S. 74 f. Sollte es wirklich der Fachforschung einmal gelingen, die Melodiegestaltung der homerischen Epen in gewissem Umfange zu enträtseln — was, soweit mir bekannt, nicht unmöglich ist — so wäre ein großer Schritt vorwärts zur Kenntnis der nordischen Tonkunst hellenischer Frühzeit getan.

Da der Sänger sich selbst begleitete (und zwar lediglich im Einklange, abgesehen von instrumentaler Ueberbrückung der Pausen und gelegentlicher bescheidener Abweichung von der Gesangslinie durch Ziernoten), so kommt als Begleitinstrument des epischen Vortrags nur die Harfe in Frage. Das führt uns auf die wichtige Instrumentenfrage überhaupt.

---

1) *Storck* a. a. O. S. 80.

2) Vgl. *Riemann* a. a. O. S. 31 ff.

Die Griechen kannten die Harfe in zweierlei Gestalt, als Lyra und als Kithara. Sage und geschichtliche Forschung stimmen darin überein, daß die Lyra aus dem Norden stammt, also doch wohl indogermanisches Erbgut ist; sei es nun, daß die Griechen selbst sie mitbrachten, oder daß sie ihnen später von den ebenfalls ursprünglich nordischen Thrakern zukam. Die Kithara dagegen stammt aus Asien und kam durch Vermittlung der Inselgriechen, besonders über Lesbos, ins hellenische Mutterland. Sie war das Konzert-, später das Virtuoseninstrument,[1]) während die bescheidenere Lyra dem Hausgebrauch vorbehalten blieb und insbesondere bei der musikalischen Jugenderziehung eine Rolle spielte. Ein leichter Gegensatz also blieb dauernd zwischen den beiden Instrumenten, trotz aller späteren Annäherung; in gewisser Hinsicht geht doch aus jenem Unterschied des Gebrauches hervor, daß die Lyra dem Durchschnittsgriechen vertrauter, für seine eigene Musikpflege angemessener erschien als die Kithara.

Sicher ist, daß die nordischen Hellenen das Saiteninstrument stets als das ihrer Musikpflege und ihrem Musikgeiste entsprechendste empfunden haben. Das wird vor allem durch die Tatsache bewiesen, daß Lyra und Kithara „die allein als hellenisch angesehenen und den hellenischen Bürgern anstehenden Saiteninstrumente waren".[2])

Dies führt uns auf den zweiten, bei weitem wichtigeren Gegensatz innerhalb der griechischen Instrumente: den zwischen Saiten- und Blasinstrument, zwischen Kithara und Aulos (Harfe und Oboe). Die Kithara ist das Sinnbild der „apollinischen", der Aulos das der „dionysischen" Musik. Dieser Gegensatz ist das rassengeschichtlich Entscheidende der griechischen Tonkunst und muß daher näher betrachtet werden.

Kynast, auf dessen erschöpfende Darstellung des Gegenstandes ein für alle Mal verwiesen sei, hat uns geschildert, wie in den griechischen Göttervorstellungen dauernd zwei Seelenhaltungen miteinander rangen, die er „apollinisch" und „dionysisch" nennt. Wie nicht anders zu erwarten, hat jede dieser Kultarten auch ihre besondere Tonkunst gehabt. Der Apollodienst in Delphi hat uns zwar keine musikalischen Denkmäler aus alter Zeit hinterlassen;[3]) nach allem aber, was wir über sein Wesen, über die Vorliebe altgriechischer Musik für feierlich-ernste rhythmische Maße und erhaben-strenge melodische Haltung wissen, ist es wohl nicht zu kühn, wenn wir uns die Musik beim Apollodienst „geistig-abgeklärt" und „edel-einfältig" (Sachs) denken. Verstärkt wurde diese Art der seelischen Haltung dadurch, daß doch wohl ursprünglich die Kithara das eigentliche Begleitinstrument der apollinischen Tempelkunst gewesen ist. Riemann[4]) sagt zwar ausdrücklich,

[1]) Vgl. Riemann a. a. O. S. 84—90.

[2]) Sachs, Mus. d. Alt. S. 58.

[3]) Die beiden Apollohymnen, die man an den Wänden des Schatzhauses der Athener in Delphi eingegraben gefunden hat, entstammen erst dem 2. Jahrhundert v. Chr.

[4]) a. a. O. I 1, S. 62.

daß nach Plutarch „keineswegs beim älteren Apollokultus eine Beschränkung auf kitharodische Musik stattgefunden hat", und führt weiter an, daß der halb sagenhafte Aulode Olympos z. T. im Dienste des Apollokultes gestanden habe. Wenn aber nicht in seiner Kultmusik selbst, so hat sich Delphi doch lange Zeit in den bei den Pythien stattfindenden musischen Wettkämpfen (den Agonen) wenigstens gegen das Eindringen des solistischen, virtuos gehaltenen Aulosspiels, der sogenannten Auletik, gewehrt.[1]) Wir wissen, daß die Auletik 586 v. Chr. zum ersten Male zu den pythischen Agonen zugelassen worden ist. Aus all dem darf man doch folgern, daß der Apollodienst die Kithara mindestens als das ihm am meisten anstehende Instrument empfunden hat.

Ebenso sicher ist im großen und ganzen der Aulos das bezeichnende Instrument für den Dionysosdienst. Woher stammt nun dieser? Es ist m. E. kein Widerspruch, wenn man ihn einerseits von der vorhellenischen Bevölkerung Griechenlands, den Pelasgern, andererseits aus Asien herleiten will. Kynast gibt hier die richtige Lösung, indem er sagt, „daß der Dionysosdienst der Urzeit von der Balkanhalbinsel über Kleinasien bis nach Babylonien gereicht hätte, in Griechenland durch die Achäer und Hellenen eine Zeitlang fast erstickt gewesen, vom 6. Jahrhundert an aber von Kleinasien und Thrakien her neu entflammt worden wäre. . . . Der Dionysoskult dürfte sehr starke Einflüsse der vorderasiatischen Rasse erfahren haben."[2]) Daß nun der Aulos ein für die vorderasiatische Musik kennzeichnendes Instrument gewesen ist, leidet keinen Zweifel. Man vergleiche das S. 48 hierüber Gesagte und nehme etwa hinzu, was v. Jan[3]) über die phrygische Form des Instrumentes sagt: „Der starke Ton des Elymos" (eines aufwärts gekrümmten Ansatzes an einem Rohr der Doppeloboe zur Schallverstärkung) „wirkte gewaltig aufregend; wahrscheinlich ist diese Flötenart[4]) erst mit dem Kult der phrygischen Göttermutter nach Griechenland gekommen und von dort aus in die Orgien des Dionysos übergegangen. Auf Vasengemälden und anderen Bildwerken alter Zeit findet sich kein Elymos." Nach dieser Schilderung stellt der Elymos eine Verstärkung der aufregenden Wirkung des Aulos dar.

Bedenkt man nun, wie genau das hier Gesagte zu den in Abschnitt II (S. 32 und 33 ff.) gegebenen Schilderungen paßt, so ergibt sich: Die apollinische Tonkunst ist die nordische, die dionysische die vorderasiatische. Im Grunde besagt es dasselbe, wenn Sachs[5]) als Elemente der griechischen Musik das phönikisch-kleinasiatische und das kretisch-mykenische nennt. Rassisch ausgedrückt, ist ersteres vorwiegend

[1]) Die Griechen unterschieden Kitharodie (Gesang mit Kitharabegleitung), Kitharistik (Solospiel auf der Kithara), Aulodie (Gesang mit Aulosbegleitung) und Auletik (Solospiel auf dem Aulos).

[2]) a. a. O. S. 11 Anm. 1.

[3]) Pauly, Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. IV S. 2421.

[4]) Lies: Oboenart. Es wird heute nicht mehr bezweifelt, daß der Aulos zur Familie der Oboen gehörte. Auch Kynast S. 115 ist danach zu berichtigen.

[5]) Mus. d. Antike S. 25.

vorderasiatisch, letzteres vorwiegend nordisch (wenn auch die kretisch-mykenische Gesittung stark mit Nichtnordischem durchsetzt gewesen ist). Besser kann man auch als Rassenforscher den Unterschied der beiden Kunstarten nicht schildern, als Sachs[6]) es mit folgenden Worten tut: „Die Aemter der Leiern und Oboen waren streng getrennt. Wenn die Leier das Instrument Apollons war, so die Oboe dasjenige des Dionysos. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß beide Seiten des griechischen Wesens und der griechischen Kunst hier ihren verdichteten Ausdruck gefunden haben, die geistig-abgeklärte, edel-einfältige apollinische in der Kitharamusik, die erdhaft-sinnliche, leidenschaftlich-trunkene dionysische in der Aulosmusik." Wobei nur mit Nachdruck zu bemerken ist, daß „beide Seiten des griechischen Wesens" ursprünglich nicht etwa in einer Seele vereinigt zu denken sind, sondern den Kampf zweier rassisch verschiedenen Bestandteile des griechischen Volkes wiedergeben.

Dieser Kampf ist, solange es nordrassische Griechen gab, nie zur Ruhe gekommen, die Kluft zwischen den beiden Musikarten nie wirklich überbrückt worden. Wohl aber sehen wir als Ergebnis des Kampfes allerlei Grenzverletzungen, die die klare Sachlage einigermaßen verwischen. So das schon erwähnte frühzeitige Vorhandensein der Aulosmusik am Mittelpunkt der Apolloverehrung. Hierher gehört auch das von Kynast hervorgehobene zweideutige Wesen des sagenhaften Orpheus. Dieser wird zwar als Kitharaspieler vorgestellt, zugleich aber gilt er der Sage als Einführer des Dionysoskults in Griechenland. Die richtige Deutung, nämlich die einer absichtlichen Umfärbung der Gestalt „zum Weihepriester und Dichter einer . . . dionysischen Sekte", gibt Christ,[1]) der an der angezogenen Stelle von der „seit dem 6. Jahrhundert in philosophischen und religiösen Kreisen hervortretenden Opposition gegen die homerische" (d. h. die nordische) „Theologie" spricht. Daß wir auch auf musikalischem Gebiete Hellas schon so früh „in des Orients Umklammerung" sehen, kann übrigens niemand wundernehmen, der z. B. die Darstellung dieses Geschehens bei Schemann[2]) liest, oder, auf unser Gebiet zurückkehrend, bei Sachs[3]) hört, daß schon seit dem 8. Jahrhundert phrygische Auleten die hellenischen Landschaften durchzogen.

Bekanntlich sind die nordischen Einwanderungen in Griechenland in mehreren Wellen erfolgt, deren wichtigste man die ionische (um 2000 v. Chr.), die achäische (um 1400 v. Chr.) und die dorische (um 1100 v. Chr.) nennt. Das Nordblut der beiden ersten Einwanderungen war schon in gewissem Umfange ermattet und hatte einer ersten nicht unbedeutenden Semitisierung Raum gegeben, als die dorische Wanderung die eigentlich nordische Hochblüte Griechenlands brachte. Während nun im übrigen Griechenland der eben geschilderte Kampf zwischen Apollon und Dionysos und den ihnen artgemäßen Kunstübungen einsetzt, wird der Peloponnes und vor allem Sparta auf längere Zeit so stark nordisch

---

[1]) Geschichte der griechischen Literatur S. 21.
[2]) a. a. O. II S. 69 ff.
[3]) Mus. d. Altertums S. 57.

besiedelt, daß hier anscheinend die apollinische Kunst unbeschränkt herrscht. Sparta ist seit dem 7. Jahrhundert der Vorort griechischer Tonkunst, und diese trägt in ihrer peloponnesischen Entwicklung zum Chor- und Tanzlied deutlich nordische Züge. An sich ist natürlich die Verbindung von Chorlied und Tanz keineswegs Alleinbesitz einer bestimmten Rasse; sie findet sich über die ganze Erde hin. Aber die spartanische Ausprägung der Form ist nordisch. Man fühlt sich bei ihren Beschreibungen geradezu an Altgermanisches erinnert. Es handelt sich in Sparta hauptsächlich um chorbegleitete Waffenspiele (Pyrrhiche) und Marschlieder (Embateria) der männlichen Jugend, um Reigentänze der Jungfrauen (Parthenien), um Chorreigen, die von Jünglingen und Mädchen bei den Festen des Apollon ausgeführt wurden (Hyporchema), um den Preisgesang auf Apollon (Paian), ja sogar um musikbegleitetes Turnen in der Palästra (Gymnopädie).[1])

Von dieser ganzen Kunstgattung besitzen wir keine musikalischen Denkmäler; es wäre also müßig, sich über Art und Wert der Musik zu streiten. Keineswegs soll mit der Betonung ihres nordischen Wesens behauptet werden, die Gattung müsse musikalisch besonders hoch gestanden haben. Wenn auch die Dorer zweifellos für Tonkunst sehr begabt gewesen sind,[2]) so legt doch das ganze Wesen der Gattung die Vermutung nahe, daß wir sie uns als musikalisch verhältnismäßig anspruchslos und schlicht zu denken haben. Es war eben eine gesunde Volkskunst und gerade als solche für nordisch empfindende Seelen anziehender als manche ästhetisch oder technisch feiner entwickelte Kunst. In einem um jene Zeit so scharf nordisch gerichteten Staatswesen wäre ja auch der bekannte Gedanke, einen Staat gewissermaßen auf musikalischer Grundlage zu errichten, ein Unding gewesen, wenn nicht eben diese Musik selbst die entscheidend nordischen Züge des Ernstes, der Mannhaftigkeit, der erhabenen Strenge, der keuschen Schöne getragen hätte.[3])
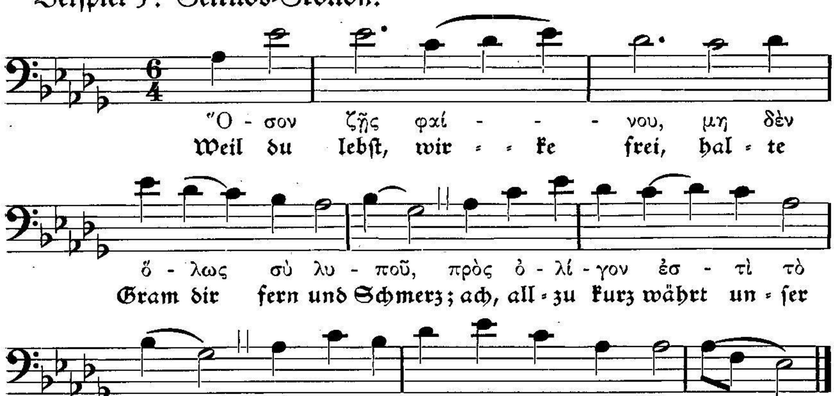
---

[1]) Wenn die Sitte der Chortänze wirklich zum Teil aus Kreta stammt, so widerlegt das nicht das nordische Wesen der Gattung. Zwar konnte sie auf Kreta von nichtnordischen Gesittungsformen beeinflußt werden (Christ deutet derartiges an, indem er sie mit den phrygischen Korybanten und dem Dienst der großen Göttermutter [Kybele] zusammenbringt; a. a. O. S. 146 f.); andrerseits darf man nicht vergessen, daß dorische Wanderscharen doch auch nach Kreta vorgestoßen waren, und ferner sind gewisse Formen des Chorreigens anscheinend gar nicht von Kreta nach Sparta gekommen, sondern in Sparta ursprünglich beheimatet [vgl. Riemann a. a. O. S. 72]. Mindestens die Waffentänze dürfen wir mit Riemann als eine allgemein dorische Sitte ansehen.

[2]) Was Reibmayr in dem Aufsatz „Zur Entwicklungsgeschichte des spartanischen Nationalcharakters" (Politisch-Anthropologische Revue, Jg. 9, S. 217 ff.) über diese Seite ihres Wesens sagt, kann unmöglich alles stimmen.

[3]) Bei der Chorlyrik diente im allgemeinen der Aulos als Begleitungsinstrument. Dies darf jedoch hier nicht als Hinneigen zu „dionysischem" Geiste verstanden werden, sondern erklärt sich aus der rein technischen Tatsache, daß die größere Tonstärke und der durchdringendere Klang das Instrument zur Begleitung großer Sängermassen geeigneter machten als die Kithara. Im übrigen neigten die Dorer keineswegs besonders zur Aulosmusik. Christ berichtet (a. a. O. S. 139), „daß die Kreter, welche die alte Sitte der Dorer am treuesten bewahrten, unter dem Klang der Lyra ins Feld zogen".

Besonders bedauerlich ist es, daß uns von den Lyrikern Archilochos (um 650), Alkaios (etwa 625—575), Sappho (etwas jünger), Anakreon (2. Hälfte des 6. Jahrhunderts) keine musikalischen Denkmäler erhalten sind. Was wir von ihrer Dichtung kennen und was sonst überliefert wird, legt die Vermutung nahe, daß hier westisches Seelentum emportaucht. Zuweilen fühlt man sich geradezu in die Welt der Troubadours versetzt. Bei Archilochos besonders spricht noch manche Einzelheit für westischen Einschlag.[1]) Die volkstümliche Formenwelt, die er nutzbar machte, stammt sicher zum großen Teile aus den nichtnordischen Schichten der griechischen Bevölkerung. „Parlando-Gesang" (Riemann) weist auf ähnliche westische Erscheinungen im späteren Italien. Archilochos hat auch die Parakataloge geschaffen; Riemann nimmt an, es habe sich dabei um wirkliches Sprechen gehandelt und vergleicht die Parakataloge mit „ähnlichen humoristischen Verwendungen der gesprochenen Rede inmitten eines Gesangsvortrags bei unsern modernen Coupletsängern". Es leuchtet ein, daß das kein nordischer Vortragsstil gewesen sein kann; vielmehr weist es deutlich auf jene schlagkräftige, oft komisch gefärbte Podiumskunst vor leicht erregbarer Zuhörerschaft, die uns in westische Umwelt versetzt.

Beispiel 5: Seikilos-Skolion.
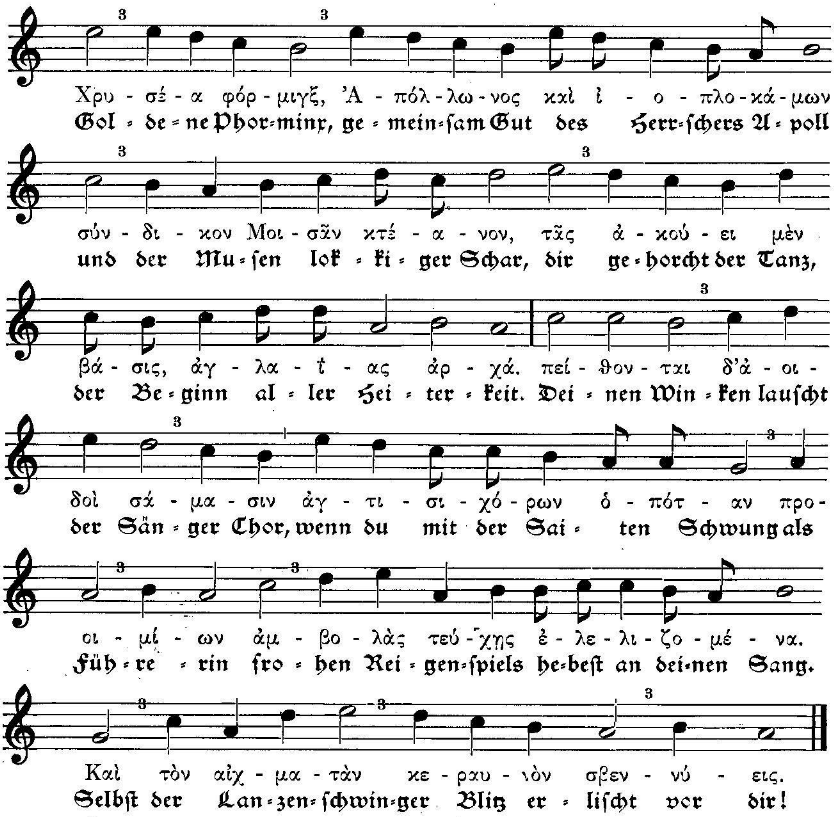


Musikalische Fassung nach Riemann, deutsche Übertragung von Hans Burkhardt.

Eine späte Blüte der eben geschilderten Lyrik ist das aus dem 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. stammende Seikiloslied. Mindestens widerspricht seine Melodie nicht der Annahme, daß diese Lyrik im Rahmen antiker technischer Möglichkeiten auch musikalisch jene schwebende Anmut atmete, die ein Geschenk des Schicksals an die westische Rassenseele ist.

[1]) Vgl. Sachs, Mus. d. Antike S. 26; Riemann a. a. O. S. 126 f.

Es würde zu kühn sein, bei **Pindaros**, dem größten Vertreter griechischer Chorlyrik, rassische Rückschlüsse auf das einzige von ihm erhaltene musikalische Denkmal zu gründen (vgl. Beispiel 6). Wegen seines schwungvollen dichterischen Stils hat man ihn mit Schiller verglichen; sollte diese Eigenschaft nicht bei beiden Geistesfürsten eine

Beispiel 6: Pindars erste pythische Ode.



Musikalische Fassung nach Sachs, deutsche Übertragung von Hans Burkhardt.

dinarische Beimischung verraten? Ihre Stellung zum Leben und zur Welt aber ist sicherlich nordisch. Es darf gesagt werden, daß die musikalische Haltung des Hymnus an die Phorminx diesen Gedanken nicht widerspricht.[1])

---

[1]) Vgl. hierzu Hans **Philipp**, Hellenische Lyriker und ihre Rasse. Die Sonne, Jg. 1931, S. 490 ff. Der Aufsatz kommt auf Grund der dichterischen Eigenart der Lyriker vielfach zu anderen als den hier gebrachten Folgerungen.

Wenn man die wichtigsten Wurzeln des griechischen Dramas allgemein im Dionysosdienst sieht,[1]) so läge der Schluß nahe, daß die Musik dieses Dramas dionysisches, d. h. vorderasiatisches Wesen ausgeprägt habe. Unmittelbar können wir das weder beweisen noch widerlegen, denn alles, was bisher an griechischer Dramenmusik gefunden worden ist, ist ein kleines Bruchstück aus dem „Orest" des Euripides. Mittelbar aber darf man schließen, daß die Musik zum griechischen Drama zunächst vielmehr nordische Züge getragen habe. Denn erstens war eine wichtige Wurzel des Dramas doch auch die Chorlyrik; deren Haltung aber ist im Vorhergehenden als wesentlich nordisch gekennzeichnet worden. Zweitens aber dürfen wir dasselbe aus dem nordischen Wesen der Künstler folgern, um die es sich hier handelt. Nordische Geisteshaltung ergibt sich sowohl bei Aischylos als auch bei Sophokles unzweideutig aus ihren Werken.[2]) Da aber diese beiden die gesungenen Teile ihrer Dramen selbst komponierten, so darf angenommen werden, daß das Wesen der Musik dem der Dichtung entsprach. Diese Abbiegung einer ursprünglich dionysischen Kunstform ins Nordische zeigt ja auch aufs deutlichste der Stoff des älteren Dramas, der keineswegs zur Hauptsache aus dem Dionysoskreise genommen wird, sondern aus den nordisch-griechischen Ueberlieferungen.

Bei Euripides liegt die Sache schon wesentlich anders. Darf man auch mit Schemann[3]) glauben, daß der Dichter persönlich nicht ärmer an nordischem Blut gewesen ist als seine beiden großen Vorgänger, so zeigt doch das ganze Wesen seiner Kunst,[4]) daß wir hier einen tief vom Rassenzwiespalt seiner Zeit ergriffenen Geist vor uns haben. Was wir von der Musik zu seinen Dramen überhaupt wissen, paßt dazu.[5]) Die musikalische Vorherrschaft des Chorliedes weicht der des Sologesanges, und zwar in einer Form, die man in Anlehnung an spätere Zeit geradezu als „Bravourarie" bezeichnet hat. Euripides schuf diese Musik nicht mehr selbst, sondern ließ sie von seinen musikalischen Mitarbeitern Kephisophon und Timokrates schreiben. Diese aber strebten, wie ihre ganze Zeit, weniger nach schlicht-sinngemäßer als nach wirkungsvoller, mit Koloraturen gezierter Melodik; sie neigten eben der veräußerlichten „modernen Konzertmusik" der Zeit zu. Wieweit der Vorwurf des Aristophanes berechtigt ist, die Besucher erkennten in den Weisen der Euripideischen Dramen die Weisen gemeiner Kneip- und Hurenlieder wieder,[6]) wird sich schwer feststellen lassen; ob er aber ganz aus der Luft gegriffen gewesen ist? Bezeichnend ist auch, daß man um

---

[1]) Ausführliches vgl. bei Riemann a. a. O. S. 141 ff.

[2]) Vgl. z. B. die Schilderungen bei Christ a. a. O. S. 290 f. und 294 ff.

[3]) a. a. O. II S. 114.

[4]) Vgl. besonders Christ a. a. O. S. 328 f. und 356.

[5]) Riemann a. a. O. S. 152 sagt zwar, von den musikalischen Unterschieden zwischen den drei großen Tragikern könnten wir uns kein Bild machen, und quellenmäßig können wir es in der Tat nicht; doch wendet er selbst zwei Seiten weiter das Verfahren an, aus der dichterischen Eigenart Anhaltspunkte für die musikalische zu gewinnen, was doch auch vollkommen einleuchtend ist.

[6]) Christ a. a. O. S. 365.

jene Zeit das enharmonische Tongeschlecht (vgl. S. 47) in der Tragödie zu bevorzugen begann; in ihm ist auch das erwähnte Orestfragment des Euripides geschrieben. — Bei den späteren Tragikern, zumal bei Agathon, scheint die Auflösung der klassischen Einfachheit in der Musik immer weiter gegangen zu sein.

Eine rassisch merkwürdige Einzelheit sei noch erwähnt. Süditalien, vor allem Syrakus, pflegte in spätgriechischer Zeit mehrere Arten der Komödie. Es fällt auf, daß „die Wiege dieser Buffo-Kunstrichtungen ungefähr dieselbe Gegend ist, in der im 18. Jahrhundert die Opera buffa entstand".[1]) Liegt es nicht auf der Hand, zu schließen, daß die Eigenart der Süditalien bewohnenden Menschen zweimal im Laufe von etwa zwei Jahrtausenden Kunstgattungen ähnlichen Wesens hervorgebracht hat, m. a. W., daß die komische Oper ein Erzeugnis westischen Rassegeistes ist?

Schon vor dem Sichtbarwerden des Verfalls wurde das Eindringen nichtnordischer Haltung in die griechische Musik durch den Uebergang der geistigen Vorherrschaft an das rassisch stark gemischte Athen begünstigt. Seit dem Peloponnesischen Kriege jedoch mehren sich auch die äußeren Zeichen des Abstiegs: allgemeine Hinneigung zum Massenhaften, zum Opernhaften, zum Virtuosenhaften. Das stärkere Hervortreten von „Reisevirtuosen", die Entstehung von Mischgattungen zweifelhaften Wertes, die zeitweilige Zurückdrängung der Kithara, die Entstellung des Schaffens durch gewollte „Originalität", durch „künstlich gewundene" Melodien, durch Schwulst und Buntscheckigkeit des Stils, äußerliche Tonmalerei, Buhlen um die Gunst der Masse — das alles zeigt eine geistige Haltung, die uns vollauf berechtigt, von Verfall zu sprechen.[2] „Die praktische Musik dieser Zeit — mit der Gesamtkultur — geht ganz vom „Klassischen" zu einem fast barocken Subjektivismus über", sagt Sachs.[3]) Der Vergleich der musikalischen Strömungen des beginnenden Hellenismus mit dem Barock findet sich öfters und scheint mir rassisch aufschlußreich. Wenn Günther mit seinen Ausführungen in „Rasse und Stil" recht hat, daß „Barock" eine dinarische Abwandlung nordischen Stils ist und daß andrerseits zwischen dinarischer und vorderasiatischer Rasse sich übereinstimmende Züge im Bereich geistiger Schöpfungen zeigen, so wächst damit die Wahrscheinlichkeit, daß es sich beim spätgriechischen Barock tatsächlich um Einwirkungen der vorderasiatischen Rassenseele handelt.

Es bleibt noch übrig, ganz kurz die griechische Musiktheorie zu betrachten. Wir versuchen natürlich nicht, alles darzustellen, was wir von ihr wissen, sondern wir greifen diejenigen Züge heraus, die möglicherweise rassengeschichtlich bedeutsam sind.

In der Leiterbildung sind die Griechen höchst wahrscheinlich, wie die anderen indogermanischen Völker, von ursprünglicher Fünfstufigkeit zur Siebenstufigkeit vorgedrungen. Bei den ausgebildeten Leitern

[1]) Riemann a. a. O. S. 156.
[2]) Einzelheiten vgl. bei Riemann a. a. O. S. 156 ff.
[3]) Mus. d. Antike S. 29.

der späteren Zeit fesselt uns besonders die verschiedene Wertschätzung, in der sie standen. Die Leitern sind in der Praxis verschiedene Ausschnitte aus der diatonischen Reihe, wodurch sich die Lage der Halbtöne und damit der Klang der Tonart ändert (ich gebe nur die wichtigsten Leitern, auf griechische Weise von oben nach unten gelesen):

Dorisch: e′—d′—c′—h—a—g—f—e
Phrygisch: d′—c′—h—a—g—f—e—d
Lydisch: c′—h—a—g—f—e—d—c.

Als ihre vornehmste, die eigentlich hellenische Tonart galt den Griechen die dorische. Wenn demgegenüber Phrygisch und Lydisch weniger geschätzt wurden, Phrygisch als leidenschaftlich-passiv, Lydisch als weichlich galt, so scheint das ein Widerspruch zu unserm Musikgefühl zu sein. Zu dieser Kennzeichnung der Tonarten hat aber auch sicher weniger das in ihnen selbst liegende Wesen beigetragen,[1]) als vielmehr die Haltung der in ihnen stehenden Tonstücke.

Denn was für Musik stand hergebrachtermaßen in den verschiedenen Tonarten? Die dorische herrschte in der Kitharamusik; in ihr stand ursprünglich alles, was der apollinischen Richtung des Griechengeistes entsprach. Phrygisch und Lydisch aber sind vermutlich besonders alt auf dem Gebiete der Auletik.[2]) Haben sie, was man dann doch wohl annehmen darf, anfangs auch besonders ausgeprägt „dionysische" Melodik und Rhythmik, Textunterlage und Vortragsart gezeigt, so ist es sehr erklärlich, daß man — in Verkennung der musikalischen Sachlage — der Tonart das fremde Wesen zuschrieb, das in Wirklichkeit in den sonstigen Eigenschaften dieses Stils begründet war. Vielleicht war die Vortragsart hierbei das Entscheidende. Sachs weist verschiedentlich darauf hin, daß in ihr das letztlich Verschiedene der musikalischen Wirkung liege, nicht in der durch Zeichen festgehaltenen Melodielinie. Man muß sich die phrygischen und lydischen Melodien „asiatisch" vorgetragen denken; dann erst versteht man, warum der Grieche ihren Tonarten ein anderes Ethos unterlegte als seiner angestammten dorischen. So ist die Lehre vom Ethos der Tonarten ein Beweis für das nordische Empfinden der Griechen, so weit auch ihre Auffassung vom Wesen der einzelnen Tonart von unserm Empfinden abweichen mag.

An Tongeschlechtern unterschieden die Griechen das diatonische, das chromatische und das enharmonische. Der Unterschied beruht auf der verschiedenen Teilung des Tetrachords, z. B.:

Diatonisch: e—f—g—a
Chromatisch: e—f—fis—a
Enharmonisch: e—e + $^1/_4$—f—a.

Die Tatsachen der griechischen Musikgeschichte beweisen, daß das diatonische den nordischen Hellenen am natürlichsten war und von den

[1]) Beweis dafür ist u. a., daß das Mittelalter die Bezeichnungen von Dorisch und Phrygisch verwechselte, trotzdem aber das neue Dorisch (das ursprüngliche Phrygisch) frischfröhlich weiter als Tonart ernster Männlichkeit ansah.

[2]) Riemann a. a. O. S. 170.

vernünftigen Beurteilern auch am höchsten geschätzt wurde. Wie man sich die Entstehung des chromatischen Tongeschlechts innerhalb der griechischen Musik denken könne, zeigt Riemann,[1]) weist aber sogleich auch darauf hin, daß der ursprüngliche Gebrauch der Chromatik, den man sich durchaus als großlinig denken kann, in der Verfallszeit in ein „weichliches, weinerliches Wesen" umgebogen wurde. Weichlich und weinerlich klang es natürlich nur nordischen Ohren; vorderasiatische wird es stark angezogen haben. — Was die Enharmonik betrifft, so ist schon S. 34 auf die Vorliebe der vorderasiatischen Rasse für kleine, gleitende Tonstufen hingewiesen worden. Der Orient liebt sie überhaupt; Sachs[2]) führt die kleinen Intervalle bei den Griechen auf altorientalische Blasinstrumentenskalen zurück. Mit einem Wort: wir haben es in der Enharmonik mit dem Versuch einer Aufzeichnung orientalischer Vortragsart zu tun — ein Versuch, der natürlich erst notwendig wurde, als orientalisch musizierende Menschen in Hellas überhaupt vorhanden waren. In die Tragödie drang das enharmonische Tongeschlecht erst zur Zeit des Euripides ein, als der vorderasiatische Einfluß schon sehr merkbar war. Es konnte sich nur vorübergehend halten; zu fremd war dem hellenisch-nordischen, einfach-klaren Melodiegefühl auch in seinen matteren Spätzeiten dieses schillernd-übernervöse Schleifen des Tons in kleinsten Stufen. Und hier sei einmal ein gewaltiger Sprung in die Gegenwart gestattet. Seit Europa die Tonkunst beherrscht, steht unerschüttert die Herrschaft der Diatonik da. Erst das 19. Jahrhundert brachte uns die Chromatik in weiterem Umfange (über frühere Chromatik wird ihres Orts gehandelt werden), erst das 20. die Versuche in Vierteltonstufen usw. Mindestens die letzteren aber gehen in weitem Umfange wiederum auf die vorderasiatischen Einflüsse zurück, die auf die Gegenwart wirken. So zeigt sich in zwei Zeiten, die zwei Jahrtausende auseinanderliegen, dieselbe Strebung desselben Rassegeistes.

Höchst eigenartig berührt in der spätgriechischen Theorie der starke Hang zum geheimnisvollen Ausdeuten der musikalischen Verhältnisse, zum „Symbolisieren" und „Allegorisieren", — ein Hang, der sich hauptsächlich in wuchernden Hirngespinsten über die Rolle der Zahl in der Tonkunst ergeht. Abert, auf den für die Einzelheiten verwiesen werden muß,[3]) sagt hierüber: „Während diese pythagoreische Symbolik ... in der klassischen Epoche der griechischen Musikästhetik, bei Platon und Aristoteles, für geraume Zeit in den Hintergrund gedrängt worden war, schoß sie gegen Ende des Altertums ... wieder üppig ins Kraut."[4]) Ebenso herrscht sie bei den frühchristlichen Theoretikern (vgl. Abschnitt IV). Der vorderasiatische Geist der hellenistischen Jahrhunderte ist hier mit Händen zu greifen. Nicht mehr die Kunst an sich, nicht mehr die ungebrochene, fraglose Freude an der Schönheit selbst ist das Wichtige,

---

[1]) a. a. O. S. 232 f.
[2]) Mus. d. Antike S. 17.
[3]) Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905.
[4]) a. a. O. S. 176.

sondern ein Hirngespinst von „höherer Bedeutung", die man hinter den Dingen suchte, während die Dinge selbst für verächtlich galten. Die vorderasiatische Rassenseele klafft in ihre beiden Grundkräfte auseinander: auf der einen Seite versinkt die praktische Musik in leeren Sinnenreiz oder sie trinkt vom Taumelkelch des Lasters; auf der andern Seite verflüchtigt sich das wissenschaftliche Denken in die Nebel des Uebersinnlichen, in das Jenseitige und Abgezogene, ja oft genug in hirnlose Geheimniskrämerei. Die Ausgewogenheit nordischen Denkens und Tuns war dahin: auch das hellenische Denken über die Tonkunst erstickte in des Orients Umklammerung.

Es ist eine Tatsache, daß die Tonkunst bei den Griechen größtenteils eine dienende Kunst geblieben ist, daß wir in ihren Tönen an sich, auch wenn sie uns reichlicher überliefert wären, schwerlich viel vom Flügelrauschen nordischen Schöpfergeistes hören würden. Und doch lebt er auch in ihr: nicht in der faßbaren Melodie, wohl aber in der griechischen Auffassung von Musik, in der Vorstellung von dem, wozu sie dienen sollte.

Die Musik sollte dem Staate dienen, sagt man gewöhnlich. Auf welche Weise aber? Durch Erziehung des Menschen zum guten Staatsbürger. Wodurch wird er das? Durch Tugend. Zur Tugend also sollte die Musik erziehen. Zu welchen Tugenden aber? Wie sah der Hellene den tugendhaften Menschen? „Gedächtnisstark, lernbegierig, hochsinnig, voll Anmut, befreundet und verwandt mit Wahrhaftigkeit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Besonnenheit" (Platon, Staat 487). Hier halten wir den Kern in der Hand! Es verschlägt nichts, wenn wir heute, lebensgesetzlich geschult, anders denken über die Möglichkeit, dem Menschen durch Kunstübung Eigenschaften anzuerziehen, die ihm möglicherweise nicht angeboren sind: das Ausschlaggebende ist, daß die Griechen durch ihre Tonkunst eine Ertüchtigung des Menschen in Richtung auf ein nordisches Inbild erstrebten.[1])

Der Glaube an die sittliche Macht der Tonkunst ist während der Jahrhunderte der griechischen Gesittung nie ernstlich erschüttert worden — bezeichnenderweise ging der erste grundsätzliche Zweifel daran von den Sophisten aus! — wohl aber verschob sich die Vorstellung davon, welchen sittlichen Zielen die Tonkunst dienen sollte. Verschob sich in dem Maße, wie die Vorstellung vom guten Menschen sich vom nordischen Inbild der Tüchtigkeit zum vorderasiatischen der Sündenlosigkeit wandelte. Ob der Katharsis-Gedanke[2]) wirklich aus Aegypten stammt,[3]) mag dahingestellt bleiben; sicher ist, daß die nordischen Hellenen unter dem vieldeutigen Worte etwas Besonderes verstanden. Sachs deutet das auch an, indem er von einer Läuterung der ursprünglich magischen Vorstellungen zu ethischen spricht. Gegen Ende der Antike aber ver-

[1]) Vgl. Günther, Platon als Hüter des Lebens.

[2]) Katharsis heißt „Reinigung" und bedeutet in der Anwendung auf die Kunst soviel wie seelische Läuterung durch künstlerische Wirkungen.

[3]) Vgl. Sachs, Mus. d. Antike S. 9; Mus. d. Altertums S. 47.

zerrt sich der Begriff wieder, er fällt ins Platte hinunter oder ins Magische zurück. Der Sinn nordischer Kathartik ist weder „Furcht und Mitleid" noch Sündenlosigkeit, sondern eine machtvolle Erschütterung der menschlichen Seele, die zu erhöhter sittlicher Leistungskraft führen sollte: eine Bejahung des heldischen Lebensstils. Und dies gilt von der Tonkunst so gut wie von der Tragödie. Die spätere Ethoslehre aber sah in der Kathartik nicht mehr sittliche Ertüchtigung, sondern moralische Reinigung. „Die ethische Aufgabe der Musik hatte . . . eine sittliche Umbildung der Seele, eine positive Veredlung zum Ziele gehabt. Jene Lehre von der musikalischen Katharsis aber, die bei Pythagoras und seiner Schule zu einem so kunstvollen System ausgebildet worden war, ging nur darauf aus, die Seele von dem befleckenden Bösen, das sie von außen her bedrohte, zu befreien und so den Zustand herbeizuführen, der sie allein zur Aufnahme der göttlichen Heilswahrheiten geeignet machte. Im Gegensatz zu der positiven alten Ethoslehre war diese theologisch-musikalische Moral wesentlich negativer Natur, sie trat durchaus in den Dienst der Askese."[1])

So mündet die griechische Lehre vom Ethos ebenso wie die griechische Musiktheorie in den europafremden Geist der vorderasiatischen Rassenseele, der die gesamte Spätantike wie ein unzerreißbares Gespinst überzieht.

Mußten wir die griechische Tonkunst ausführlich betrachten, so können wir uns bei der römischen um so kürzer fassen.

Von altrömischer Kunstübung wissen wir so wenig, daß dies Wenige unserer Vorstellung von frühnordischer Tonkunst keine neuen Züge hinzufügen kann. Schrader[2]) sagt: „In Rom ist es vielleicht nicht zu kühn, in jenen alten Tischliedern, welche noch beim Beginn der Republik zum Preise der Vorfahren bei Flötenspiel oder Saitenklang von Knaben oder den Teilnehmern des Gastmahls selbst gesungen wurden, Ueberreste einer einst bestehenden höfischen Dichtung zu erblicken. Sie wurden auf Numa zurückgeführt und waren schon Jahrhunderte vor Cicero bis auf die Tatsache, daß sie einst bestanden hatten, vergessen." — Das altrömische Arvallied vergleicht Schrader mit altgermanischen Flurbegehungen. Es wurde nach Leitner[3]) „in 24 Halbversen von den zwölf arvalischen Brüdern im Dreischritt gesungen". Leitner[4]) er-

---

[1]) Abert, Die Mus.-Ansch. des Mittelalters S. 27. Wenn oben Pythagoras erwähnt wird, so muß daran erinnert werden, daß diese Auffassung trotzdem erst im Hellenismus sich durchsetzte. Pythagoras war übrigens nach Jamblichus ein Schüler der Chaldäer und Phöniker (vgl. Fleischer in Memnon, Bd. VII S. 12); daraus könnten sich solche vorderasiatischen Anwandlungen erklären.

[2]) Im Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde, Bd. I S. 187 ff. unter „Dichtkunst, Dichter".

[3]) Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum, Freiburg 1906.

[4]) a. a. O. S. 2.

wähnt auch noch „die wegen ihrer Alliteration merkwürdige Gebetsformel, deren sich die römischen Hausväter bedienten, um Heil und Segen auf Saat und Früchte, auf Hirt und Herde zu erflehen". Der Kehrreim der versus fescennini wie die rhythmische Natur des altrömischen (saturninischen) Verses mag ebenfalls auf musikalische Ausführung hindeuten. Ueber solche verwehten Spuren dringen wir nicht weit hinaus, wie wir auch nicht viel mit der Bemerkung Ciceros anfangen können, daß die römische Musik einst „iucunda severitate", „von lieblicher Strenge" beherrscht gewesen sei. Immerhin deutet dies alles doch darauf hin, daß auch die wohl für Musik nicht besonders begabten Römer in ihren einfach-gesunden Frühzeiten die Anfänge einer ebenso beschaffenen Tonkunst besessen haben.

Die Musik der Kaiserzeit aber ist bekanntlich nichts weiter als Nachahmung und weitere Zersetzung der spätgriechischen. Und auch die rassischen Ursachen des wenig erfreulichen Anblicks sind hier dieselben wie dort. Der Rassensumpf der Kaiserzeit ist so oft dargestellt worden, daß ich mir eine Wiederholung füglich sparen kann.[1]) Welche Strömungen sich in diesem abstoßenden Getriebe durchsetzten, haben auch nicht rassenkundlich eingestellte Betrachter erkannt. „Allem Anschein nach war also die Veränderung, welche die griechische Musik in Rom erfahren mußte, um den dort an sie gestellten Ansprüchen genügen zu können, wenigstens teilweise eine Orientalisierung."[2]) Dem Blute folgte sein artgemäßer Ausdruck! Wenn ein Kaiser Julian sich bestrebte, „die Musik im Sinne Platos und Aristoteles' zum Zwecke ethischer Wirkungen zu pflegen,"[3]) so beweist das auch auf musikalischem Gebiete das vereinzelte Wiederdurchschlagen nordischer Geisteshaltung.

Wichtig wird die spätrömische Tonkunst der rassischen Betrachtung dadurch, daß viele ihrer Niedergangserscheinungen den heutigen genau entsprechen. Doch davon später!

Während die Tonkunst des Altertums in geistentleerter Lärmsucht, überfeinerter Virtuosität und offener Sinnlichkeit versank, stieg aus den Katakomben eine andere Musik, die bestimmt war, das kommende Jahrtausend zu beherrschen: der Gesang der christlichen Kirche, den wir den „gregorianischen Gesang" nennen.

[1]) Vgl. besonders Günther, Rassengeschichte des hellenischen und des römischen Volkes; Schemann, Die Rasse in den Geisteswissenschaften, Bd. II, Kapitel V; eine ausführliche Darstellung der Tonkunst in der Kaiserzeit gibt Friedländer-Wissowa, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, 10. Auflage, Leipzig 1922, Bd. II S. 163 ff.

[2]) Friedländer-Wissowa a. a. O. S. 172.

[3]) Leitner a. a. O. S. 106.

Vierter Abschnitt
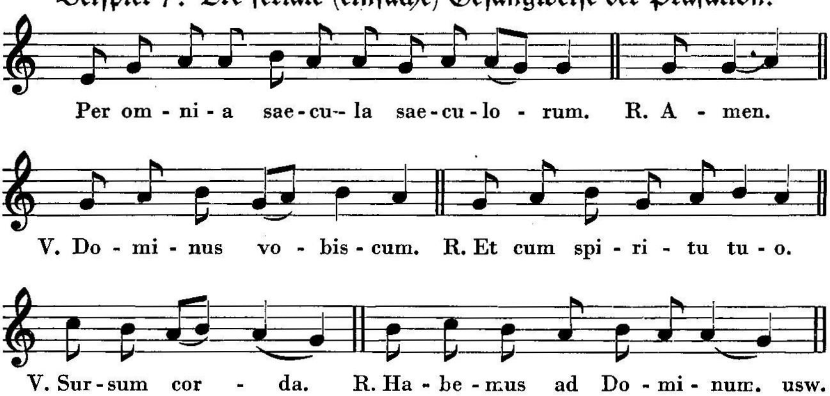
Der gregorianische Gesang

Die Betrachtungen der vorhergehenden Kapitel mußten sich an trümmerhaft überlieferte Melodien oder an manchmal vieldeutige Berichte alter Schriftsteller halten. Im gregorianischen Gesange tritt uns dagegen ein musikalisches Erzeugnis des Menschengeistes entgegen, das in eigengewachsener Größe neben der abendländischen Tonkunst sich behauptet. Wollen wir daher den Rassegeist verschiedener Musikarten an künstlerisch einander ebenbürtigen Gestaltungen aufweisen — was durch Gerechtigkeit und Zweckmäßigkeit gleicherweise empfohlen wird — so muß eine Betrachtung der Gregorianik vor allem lohnend sein.

Freilich dürfte es schwer sein, von der eben behaupteten künstlerischen Höhe dieser Musikgattung jeden Leser zu überzeugen. Auch der musikalisch Veranlagte findet den Weg zu dieser in sich ruhenden Welt nur mit Mühe, wenn er nicht in ihr aufgewachsen ist. Jede für die Ewigkeit ragende Kunst erschließt sich nur langsam dem geduldig sich immer wieder nahenden Geiste; der gregorianische Gesang aber ist außerdem so eng mit dem katholischen Gottesdienste verbunden, daß er seine ganze künstlerische Wirkung auch nur im gottesdienstlichen Rahmen entfalten kann.[1]

Damit die folgende Darstellung nicht völlig in der Luft schwebe, müssen wenigstens einige Beispiele gregorianischer Melodien gebracht werden.[2] Ich gebe die Umschrift in modernen Noten, ohne mich in die rhythmischen Streitfragen über diese Umschrift zu vertiefen.
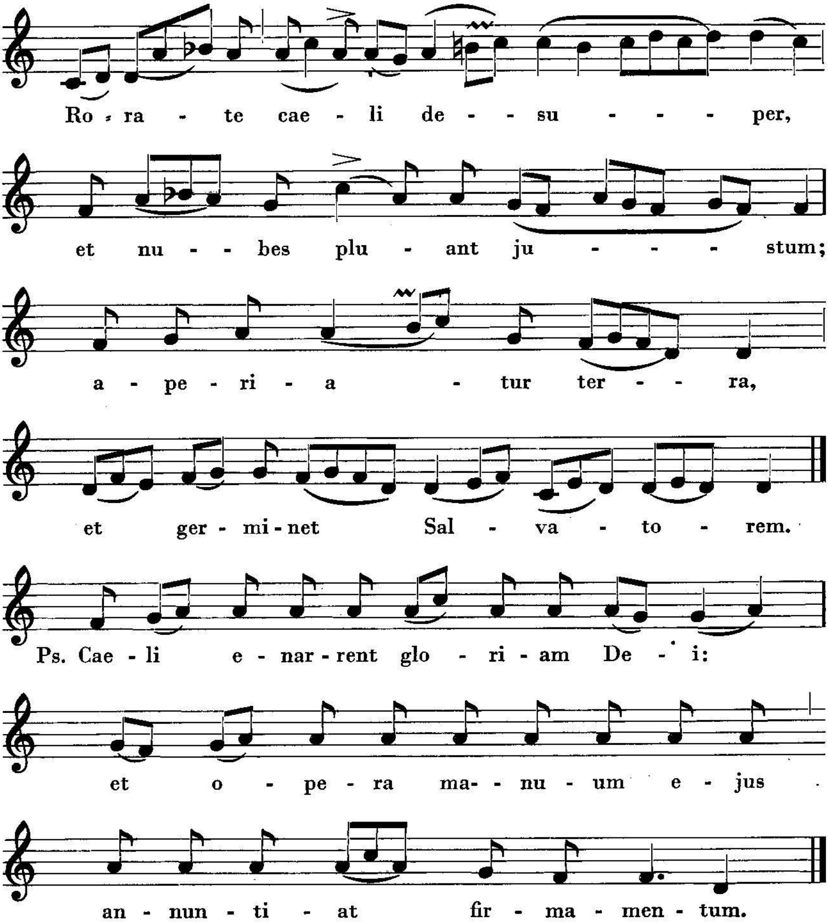
Beispiel 7: Die feriale (einfache) Gesangweise der Präfation.



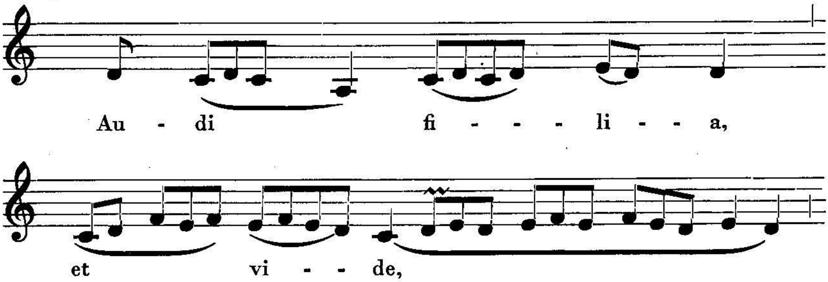
[1]) Der Weg zu dieser eigenartigen Kunst wird heute in gewissem Umfange durch eine Reihe guter Schallplattenaufnahmen mit Gregorianik erleichtert.

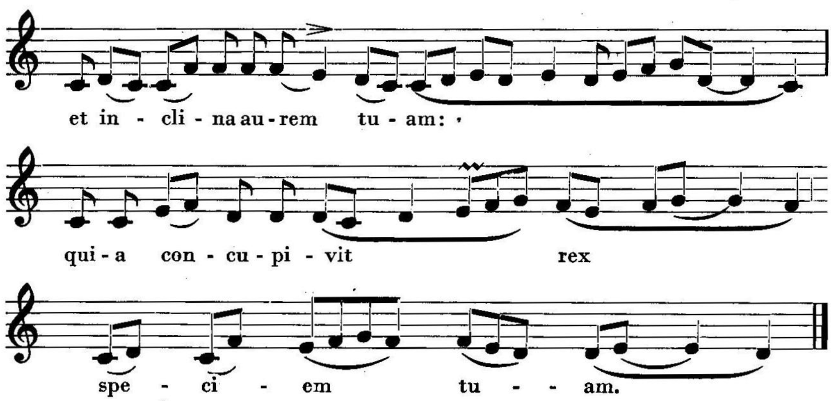
[2]) Hunderte von Beispielen findet der Leser am einfachsten in den Auszügen aus dem Graduale romanum, die von den Mitgliedern der katholischen Kirchenchöre beim Singen im Gottesdienst gebraucht werden. Die Melodien sind dort natürlich nur in Choralnoten gesetzt.

Beispiel 8: Introitus vom 4. Adventssonntage.
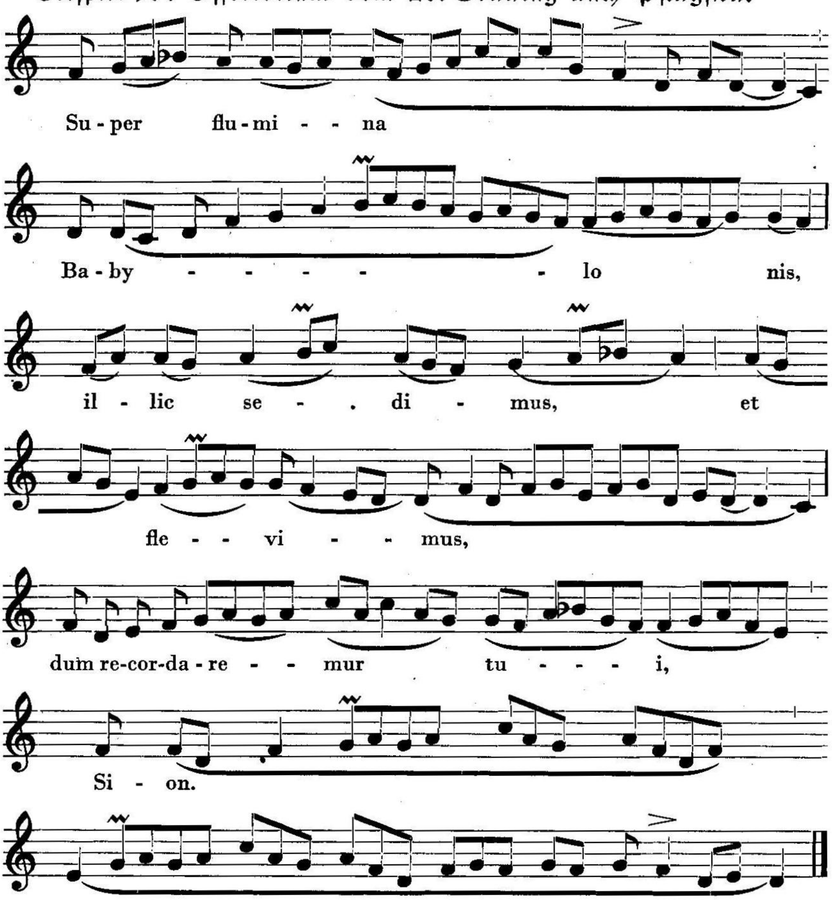


Beispiel 9: Tractus am Fest einer Jungfrau, die nicht Martyrin war.

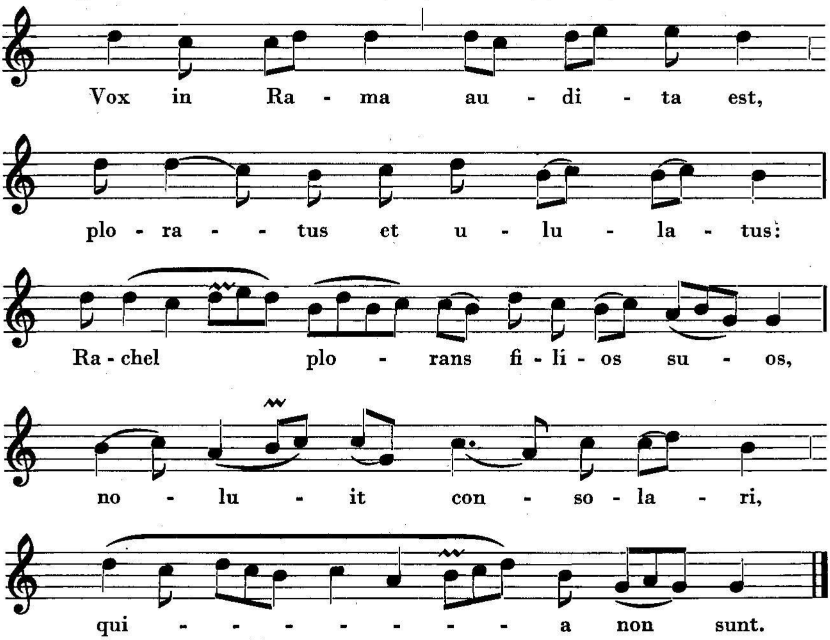




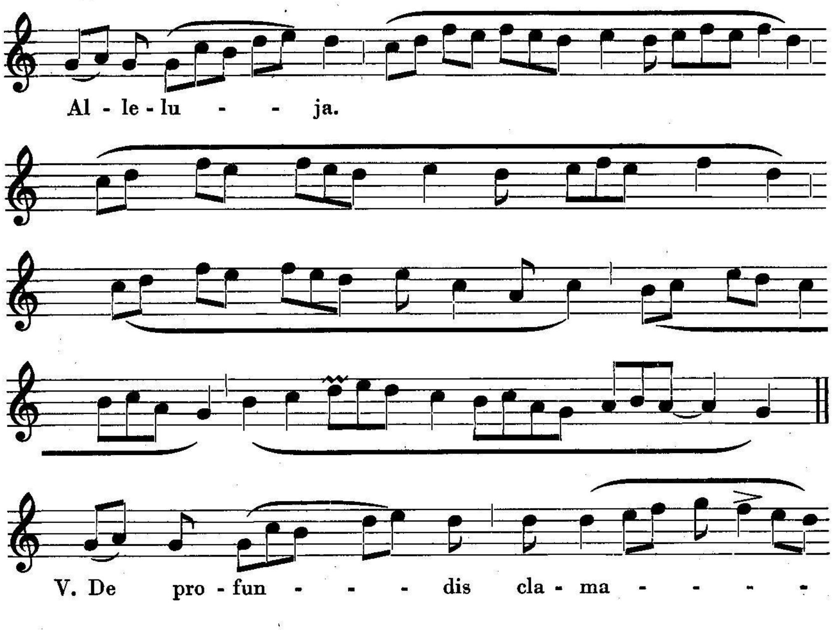
Beispiel 10: Offertorium vom 20. Sonntag nach Pfingsten.
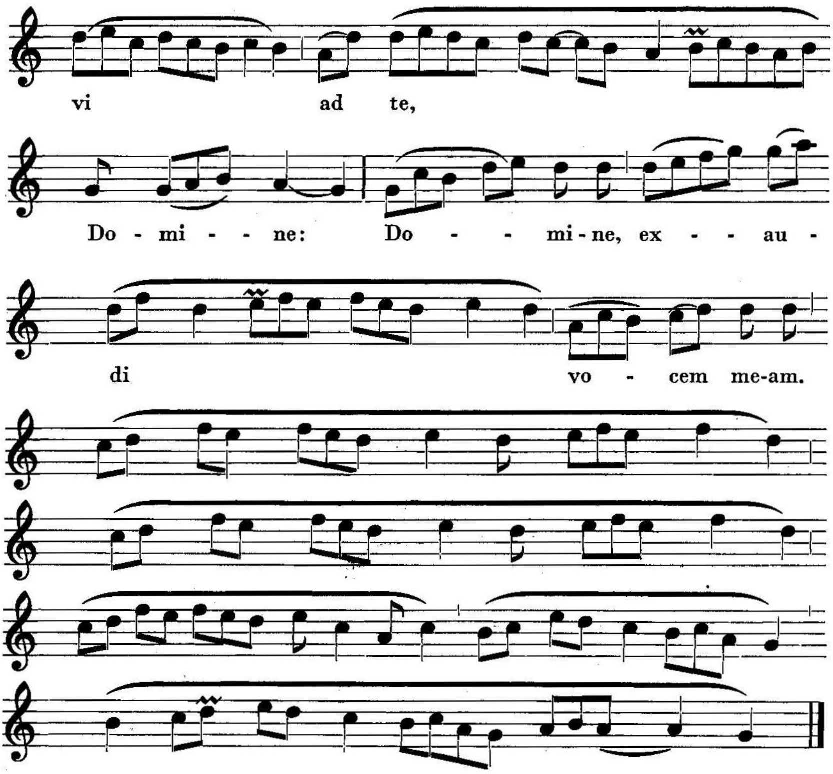


Beispiel 11: Communio vom Fest der unschuldigen Kinder.



Beispiel 12: Alleluja vom 23. Sonntag nach Pfingsten.





Die melodisch einfachsten Weisen des gregorianischen Gesanges verlaufen annähernd syllabisch, d. h. es kommt im allgemeinen auf jede Textsilbe ein Ton; hin und wieder finden sich bescheidene Abweichungen von dieser Regel. Solche Beispiele geben Nr. 7 und der Psalm von Nr. 8 (von den Worten „Caeli enarrent" an). Diesen Melodien stehen andere gegenüber, die auf einzelnen Textsilben mehrere, oft sehr viele Töne bringen. Solche Bildungen heißen Melismen oder Koloraturen. Kunstreiche Melodiegestaltungen dieser Art bringen die Beispiele Nr. 8 (erste Hälfte) und Nr. 9—12.[1])

Von den hier gegebenen Beispielen wird man kein irgendwie vollständiges Bild der tatsächlichen Vielgestaltigkeit erwarten. Doch reichen sie aus, die für unsere Untersuchung wichtigen Kennzeichen des Chorals abzuleiten.

---

[1]) Diese Beispiele geben natürlich nicht die Gesangsformen der Urkirche wieder, sondern diejenigen späterer, entwickelterer Zeiten. Sie dürfen uns dennoch als Grundlage unserer Betrachtung dienen, da der Geist dieser mittelmeerischen Tonkunst offenbar die Jahrhunderte überdauert hat. Man vergleiche dazu die Ausführungen bei Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. I S. 29 ff. und Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance S. 39 ff.

Dabei ist allerdings ein grundsätzlicher Vorbehalt zu machen. Die Gregorianik hat sich in Jahrhunderten entwickelt; ihre Anfänge reichen in das Dämmerlicht des Urchristentums, ihre Ausklänge fallen etwa mit denen des Mittelalters zusammen. Von einem solchen Gebilde ist es streng genommen nicht möglich, zu sagen: Es besaß die und die Eigenschaften. Man kann höchstens sagen: Auf einer bestimmten Entwicklungsstufe zeigt sich im ganzen das und das Bild. Wenn also im folgenden das Fließende als etwas Ruhendes dargestellt wird, so liegt darin eine Abweichung vom tatsächlichen Sachverhalt. Sie möge hier hingenommen werden, da im übernächsten Kapitel die Veränderungen, die die Gregorianik im Abendlande durchmachte, zusammenfassend betrachtet werden sollen.

Welche Eigentümlichkeiten lassen die angeführten Beispiele erkennen? Als weniger wichtig übergehen wir die hier nicht sichtbaren Abweichungen im äußeren Bilde: Zahl der Notenlinien, Form und Stellung der Schlüssel, Form der Noten. Die Tatsachen der vollkommenen Einstimmigkeit und der nur vokalen, niemals instrumentalen Ausführung — Tatsachen, die dem nur an europäische Kunstmusik Gewöhnten so stark auffallen — werden später im Zusammenhange betrachtet.

Wem diese Kunst zum ersten Male entgegentritt, der könnte versucht sein, sie der Eintönigkeit zu zeihen. Diese Melodien, so denkt er, deuten den Text nicht aus; sie versuchen nicht, die in den Worten gegebene Stimmung mit musikalischen Mitteln wiederzugeben. Wer tiefer in das Wesen der Gregorianik eindringt, wird sich zu ganz anderer Meinung bekehren. Wohl übt sie, wie alle gottesdienstliche Musik, gegenüber der Textausdeutung eine vornehm gezügelte Zurückhaltung; doch innerhalb der Grenzen dieser Haltung entwickelt sie eine hohe Kunst der Gefühlsschilderung. Das wird sofort klar, wenn man eine Melodie von einem Text auf den andern zu übertragen sucht; diese Melodien sind so scharf geprägt, daß sie tatsächlich nur auf *einen* Text passen. Allerdings muß man — das sei nochmals gesagt — sich erst in ihre Art des Gefühlsausdruckes hineinleben, am besten, indem man sie immer wieder singt.

Der Unterschied zwischen Gregorianik und der uns geläufigen Musik besteht also nicht etwa darin, daß jene auf Gefühlsausdruck verzichte, während diese ihn anstrebe. Alle Tonkunst ist Ausdruckskunst; aber *was* sie ausdrückt und *wie* sie es ausdrückt, das begründet die Verschiedenartigkeit.

Zur Festlegung wirklich grundsätzlicher Unterschiede werden wir uns zunächst an die rein formale Beschaffenheit dieser Musik halten müssen. Sie wird uns auch in die Geheimnisse ihrer geistigen Haltung einführen. Wir folgen der geläufigen Einteilung in Rhythmus, Melodie und Harmonie.

Vom *Rhythmus* kann in diesem Zusammenhange nicht viel gesagt werden. Um auf die rassischen Wurzeln der Gregorianik zurückzugraben, kommt es uns natürlich darauf an, sie in möglichst ursprünglicher Gestalt zu erkennen. Dem steht beim Rhythmus das Hindernis entgegen,

daß der ursprüngliche Choralrhythmus uns noch nicht klar durchschaubar ist. Sicher wissen wir nur, daß die spätere und heutige Gepflogenheit, alle Noten gleich lang zu singen, nicht die ursprüngliche gewesen ist. Sicher ist aber auch, daß die freiströmende Melodik des Chorals niemals eine taktmäßig gebundene Rhythmik besessen hat. Die letztere ist, wie wir sehen werden, ein Kind der Mehrstimmigkeit. Große Freiheit, Flüssigkeit, Biegsamkeit, Vielgestaltigkeit des Rhythmus dürfen wir unbedenklich als Kennzeichen der Gregorianik betrachten; sie finden sich in aller morgenländischen Tonkunst.[1])

Das Grundgesetz der gregorianischen Melodiebildung beschreibt Wagner folgendermaßen: „Die choralische Periode besteht aus melodischer Hebung, mit oder ohne Ruhepunkt auf der erreichten Höhe, und Senkung. . . . In der Regel beginnt eine Periode nur dann gleich in höherer Lage, wenn ein bedeutsames Anfangswort direkt zu einem melodischen Aufschwung reizt."[2]) Er nennt dies den „natürlichen Typus aller Bewegung", und in der Tat ist er in unzähligen Beispielen europäischer Volks- und Kunstmusik genau ebenso vertreten. Erinnern wir uns aber, daß die Melodik der Naturvölker aller Zonen zu einer ganz andern Art der Bildung neigt, so werden wir in der Erreichung jenes „natürlichen Typus" doch schon das Erzeugnis höherer Gesittung sehen müssen; eine in unendlich langer Entwicklung errungene Befreiung von rein körperlich bedingtem Gestalten zu geistig gegründetem. Diese Errungenschaft ist kaum an eine bestimmte Rasse gebunden gewesen, wie die Uebereinstimmung der Gregorianik mit europäischer Musik zeigt; sie ist ein notwendiges Ergebnis wachsender Geisteskraft überhaupt. Dennoch bestehen natürlich Unterschiede zwischen morgen- und abendländischer Melodiebildung. Besseler[3]) betont, „daß die vorherrschende Bewegungskurve der gregorianischen Melodien vom Orient entscheidend beeinflußt ist." Vgl. auch Besseler S. 55.

Wenden wir uns von der Melodiebildung im großen zu der melodischen Gestaltung der Einzelglieder, so begegnen wir der Behauptung, der gregorianische Gesang bevorzuge auffallend die kleinen Fortschreitungen gegenüber den größeren, also Sekundschritte gegenüber den Sprüngen. Ein zahlenmäßiges Vergleichen zwischen gregorianischen Melodien auf der einen, deutschen Choral- und Volksliedmelodien auf der andern Seite ergibt in der Tat ein gewisses Ueberwiegen von Quart- und Quintsprüngen in den letzteren; doch ist dabei zu bedenken, daß natürlich die gesamte europäische Melodik durch die Einflüsse der mittelalterlichen Gregorianik hindurchgegangen ist, daß also ein solcher Vergleich uns keineswegs das ursprüngliche Verhältnis zwischen gregorianischer und nichtgregorianischer Melodiebildung zeigen kann. Das Rückgrat aller Melodiebildung ist eben doch überall die Sekundfortschreitung, und der Unterschied der gregorianischen Melodien von den unserm Ohr geläufigen beruht weniger auf der möglichsten Vermeidung von

[1]) Vgl. Besseler a. a. O. S. 35.
[2]) Einführung in die gregorianischen Melodien III 286 f.
[3]) a. a. O. S. 38.

Sprüngen überhaupt, als von gewissen Sprungfolgen, nämlich solchen, die zusammengenommen Dreiklangstöne ergeben würden. Das gehört aber in die Betrachtung der Harmonik (s. u.).

Auffallender ist für europäische Ohren eine andere melodische Eigenart der Gregorianik: die Vorliebe für Melismen. Nicht als ob das Melisma anderswo nicht vorkäme. Was uns am gregorianischen Melisma fremdartig berührt, ist erstens seine vielfach gewaltige Ausdehnung und zweitens seine uns teilweise ungewohnte Verwendungsart. Einige Melismen nämlich können wir uns zwanglos aus dem Streben nach kraftvollem Gefühlsausdruck erklären. Aus den langgezogenen Gängen in dem Offertorium „Super flumina Babylonis" (Beispiel 10) klingt es wie grenzenloses Weinen am strömenden Fluß; in den Koloraturen bei „De profundis clamavi ad te" (Beispiel 12) langt es mit flehender Gebärde zur Höhe; bekannt ist die tonmalerische Wirkung auf den Worten „desuper" und „terra', im Introitus „Rorate" (Beispiel 8). Dem stehen aber andere Koloraturen gegenüber, die sich solcher einleuchtenden Ausdrucksdeutung versagen, die offenbar nur einen auszierenden Wert besitzen. Wagner unterscheidet interpretierende und ornamentale Melismen; die reichliche Anwendung der letzteren ist das, was uns an der gregorianischen Melodiebildung eigentlich fremdartig berührt. Besonders dann, wenn sie in der Form von „Interpunktionsmelismen" auftreten, d. h. die letzte Silbe eines einheitlichen Textabschnittes zieren, um den logischen Einschnitt im Satzbau fühlbar zu machen.

Die tiefste Kluft aber zwischen gregorianischem Gesang und der uns geläufigen Musik tut sich auf, wenn wir nach dem harmonischen Sinn des ersteren fragen. Dies hängt eng mit seiner grundsätzlichen Einstimmigkeit zusammen. Wir haben schon mehrfach die Tatsache gestreift, daß alle bisher betrachtete Musik einstimmig ist, also den abendländischen Begriff der Harmonie nicht kennt. Das trat in Abschnitt II und III weniger scharf ins Blickfeld, da wir es dort mit einer Tonkunst zu tun hatten, deren Denkmäler entweder überhaupt nicht oder nur trümmerhaft überliefert sind. Beim gregorianischen Gesange aber stehen wir einer Musikgattung gegenüber, deren tausendjährige Entwicklung weithin im hellen Licht der Geschichte vor sich gegangen ist, von der wir Hunderte von einzelnen Werken besitzen, die bis zu einer staunenswert verfeinerten Ausdrucksgewalt vorgedrungen ist — und dennoch ist sie rein einstimmig geblieben. Das macht es erforderlich, an dieser Stelle den grundsätzlichen Unterschied zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit zu betrachten.

Singen wir einstimmig ein beliebiges Volkslied, so hören wir innerlich, bewußt oder unbewußt, jeden Melodieton als Bestandteil eines bestimmten Akkords; der einigermaßen geübte Klavierspieler fügt diese nur gedachten Akkorde ohne Mühe der Melodie hinzu. Bei gregorianischen Melodien ist dieses Verfahren unmöglich. Zwar kann man natürlich zu jedem Melodieton andere Töne hinzufügen, die ihn zu einem Dreiklange ergänzen; aber die Folge der Töne zwingt unser Gefühl nicht zu einer ganz bestimmten Folge von Akkorden. Der

Leser kann sich an Hand unserer Beispiele leicht davon überzeugen, daß die gregorianischen Weisen keinen harmonischen Sinn nach Art „europäischer" Musik enthalten; sie versagen sich unserm Harmoniegefühl. Wir können dieses Gesetz folgendermaßen fassen: Die Melodietöne des gregorianischen Gesanges haben keine harmonische Funktionsbedeutung, d. h. sie sind nicht auffaßbar als Bestandteile von Dreiklängen, die ihrerseits in festen Beziehungen untereinander stehen.

Ueber diese Kluft führt keine Brücke. „Harmonisiert" man gregorianische Weisen, so zerstört man ihre stilistische Haltung. Von keiner europäischen Melodie läßt sich das behaupten. Eine europäische Melodie mit ihrer Harmonie schreitet wie eine Königsgestalt in dem ihr gebührenden Gewande; eine gregorianische Melodie mit Akkorden erweckt den peinlichen Eindruck eines gelenkigen Wüstentieres hinter den Eisenstäben eines europäischen Käfigs.

Dies Fehlen einer harmonischen Funktionsbedeutung der Töne macht es erklärlich, daß die gregorianischen Weisen selten Dreiklangsfolgen enthalten, ferner daß sie überhaupt mit Sprüngen sparsam umgehen. Größere Sprünge sind nur dann leicht zu treffen, wenn sie durch das harmonische Gefühl gestützt werden; fehlt diese Stütze, so bilden sie eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit, besonders beim Vortrag durch mehrere Sänger.

Ein letztes Merkmal der älteren Gregorianik ist an unsern Beispielen nicht ablesbar: Der gregorianische Gesang verwendet ursprünglich auch andere Tonstufen als Halb- und Ganztonstufe. Dies Merkmal hängt natürlich eng mit seiner Harmonielosigkeit zusammen; denn nur auf eine Musik, die grundsätzlich nur Halb- und Ganzton kennt, ist unser Begriff „Harmonie" überhaupt anwendbar. Wagner[1]) erklärt eine ganze Reihe von Hakenneumen, ferner gewisse Zeichen im Tonar von Montpellier als Anzeichen für Abweichungen von der Diatonik, als „Zeugen desjenigen Entwicklungsstadiums des Tonsystems, das der konsequenten Diatonik vorausliegt, und das uns z. B. in den Gesängen vieler Orientalen noch heute entgegentritt."[2])

Fassen wir die im Vorhergehenden mit möglichster Kürze geschilderten formalen Eigenheiten des gregorianischen Gesanges zusammen, so ergibt sich folgendes: Der gregorianische Gesang ist eine harmonielose, daher streng einstimmige Musik; er entwickelt dagegen eine aufs höchste gesteigerte melodische Ausdruckskraft.

Diese Eigenheiten der altchristlichen Tonkunst lenken den Blick mit Notwendigkeit auf die Gebiete, aus denen das Christentum selbst stammt: auf den Orient. Die einhellige Meinung der Choralforscher geht

---

[1]) a. a. O. II S. 122—160 und II S. 255 ff.

[2]) „Diatonisch" steht hier nicht im Gegensatz zum modernen Begriff „chromatisch", sondern bedeutet „nur ganze und halbe Stufen verwendend", also nicht kleinere Tonstufen von mehr unbestimmter Größe, wie sie u. a. auch der Gesang der Naturvölker zeigt.

heute dahin, daß die Hauptquelle des altchristlichen Gesanges die gottesdienstliche Musik der Juden gewesen ist.[1]) Im ganzen handelt es sich hierbei natürlich mehr um Herübernahme des allgemeinen Charakters der jüdischen Tonkunst, ihrer Formenwelt und ihrer stilistischen Eigenart, als um Uebertragung ganzer Melodien. Doch kommt auch diese vor, wie namentlich Idelsohn nachgewiesen hat. Die vielgestaltig biegsame Rhythmik, die freiströmende Melodik, der Melismenreichtum, die Interpunktionsmelismen, der zweiteilige Aufbau der Melodien, die Verwendung nichtdiatonischer Stufen, natürlich auch das Fehlen einer Harmonik im europäischen Sinne — all dies sind stilistische Merkmale morgenländischer Musik. Bezeichnend ist doch auch, daß die Notenschrift, in der der alte Kirchengesang aufgezeichnet wurde — die Neumen —, keineswegs etwa aus der griechischen Notenschrift entstand.

Was aber bedeuten diese Feststellungen in rassischer Hinsicht? Denn Ausdrücke wie „jüdische Musik", „morgenländische Musik" sind ja noch nichts rassisch Faßbares.

Für die rassische Zusammensetzung des jüdischen Volkes in vorchristlicher Zeit kommen hauptsächlich die orientalische und die vorderasiatische Rasse in Frage.[2]) Es ist nun in Abschnitt II dargelegt worden, wie gut die Musik, die wir als die arteigene der vorderasiatischen Rasse ansehen dürfen, in die dieser Rasse besonders zusagende „Landschaft" paßt: in die dem verfeinerten Genußleben und der Ausbildung prunkhaft-orgiastischer Götterdienste günstige Zivilisation der alten Großstädte Vorderasiens. Eine Musik nach Art des gregorianischen Gesanges jedoch kann man sich dort nicht entstanden und nicht heimisch denken; weder äußerlich noch innerlich vermöchte sie sich durchzusetzen. In welche Umwelt paßt denn nun wohl die weltabgewandte, in sich versunkene, verhangene Fernen suchende Gesangsart, die wir uns als Mutter des synagogalen und damit auch des urchristlichen Gesanges zu denken haben? Mir stieg bei stark empfundenen gregorianischen Melodien immer wieder dasselbe Bild vor dem inneren Auge auf: man meint am Rande der Wüste zu stehen und den aus grenzenlosen Weiten heranschweifenden Ruf des Nomaden zu vernehmen, den Ruf einer Seele, die

---

[1]) Die hier nicht im einzelnen anführbaren Beweise vgl. bei Idelsohn, Hebräisch-orientalischer Melodienschatz; Idelsohn, Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen, ZfMW. Bd. IV (1921/22) S. 515 ff.; Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien Bd. I—III; Ursprung, Katholische Kirchenmusik (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft); Leitner, Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum. Daß durch diese grundlegende Tatsache dennoch die Aufnahme griechischer Melodien in den altchristlichen Gesangsschatz keineswegs ausgeschlossen wird, belegt u. a. Ursprung a. a. O. S. 5 durch Ableitung mehrerer gregorianischer Melodien aus den erhaltenen griechischen Bruchstücken. Vgl. auch Aberts Abhandlung über den Oxyrhynchoshymnus, ZfMW. Bd. IV (1921/22) S. 524 ff. Besseler (a. a. O. S. 46) findet allerdings auch im Oxyrhynchoshymnus andere melodische Kräfte tätig als in echter griechischer Musik. „Die einfachen, klaren Umrisse des hellenischen Melos beginnen sich aufzulösen."

[2]) Vgl. Günther, Rassenkunde des jüdischen Volkes.

auch im jauchzenden Aufschwung einen naturhaft klagenden Unterton suchender Einsamkeit nicht abstreift und ins Wesenlose hinein ihre Töne wieder verklingen läßt. Die Wüste aber ist die arteigene Umwelt der orientalischen Rasse. Könnte nicht also der Gesang der Synagoge und der ersten Christen aus der orientalischen Rassenseele emporgestiegen sein?[1])

Jedenfalls stimmen die Züge, die die arteigene Musik der orientalischen Rasse bei dieser Voraussetzung getragen haben müßte, vorzüglich mit den Schilderungen der orientalischen Rassenseele überein. Ziehen wir die hochentwickelte Form vieler gregorianischer Melodien ab und achten wir nur auf ihre Stimmungswelt, so klingt dem Europäer noch aus ihnen das eigentümlich Unstete, Schweifende, das sehnsüchtig Heimatlose, das Hinhorchen auf etwas Unfaßbares, das Clauß den „fließenden Umriß" der orientalischen Rassenseele nennt und das ihn hier vom „Berufungstypus" sprechen läßt; die Versunkenheit dieser Melodien sticht grundsätzlich ab von dem, was der Orientale nach Clauß das „immer Wachsein" des Europäers nennt und kann mit dem, was wir unter „träumerisch" verstehen, nicht gleichgesetzt werden; die trotz aller ungehemmten Melodik doch schließlich eintönig daherziehenden Arabeskengestalten dieser Gesänge passen vorzüglich zu jener Schilderung des morgenländischen Wesens, wie sie etwa Ewald Banse gibt.[2]) Hilarius von Poitiers (4. Jahrh.) meint, der Jubilus sei ursprünglich die Singweise der Hirten auf einsamem Felde gewesen:[3]) sollte hier nicht tatsächlich der alte Bischof recht haben, sollte nicht die Urform dieser wortlosen Vokalisen der nächtlich schweifende Gesang beduinischer Wanderhirten gewesen sein? Der gespannte Wille, jene Grundkraft abendländischen Wesens, lebt nicht in diesen Weisen; sie blühen vorbei am Leben des klaren Wollens und der gesammelten Kraft; etwas pflanzenhaft Gelöstes, Hingegebenes spricht aus ihnen; sie sind sich selbst durch ihr Dasein genug. Und wenn sie verwehen, lassen sie unendliches Heimweh zurück, Heimweh nach dem niemals Ausgesprochenen, niemals Ausgedachten. Wie fern liegt diese Welt dem Europäer!

Wollte man hier einwenden, daß aber viele gregorianische Melodien dem hier gezeichneten Wesensbilde nicht entsprechen, so vergleiche man den übernächsten Abschnitt. — Festzuhalten ist vor allem das auf S. 14 über Eigenschaft und Stil Gesagte. Die Grundstimmungen der Men-

[1]) Günther stellt zwar a. a. O. S. 119 fest, daß „zum Aufbau der hebräischen Gesittung, wie sie in Palästina bestand", „die einwandernden Hebräer viel weniger beigetragen haben als die dort ansässigen Kanaaniter", wodurch also die vorderasiatischen Einflüsse auf diese Gesittung in den Vordergrund gestellt werden. Man muß sich aber erinnern, daß gerade die Jahweverehrung von den Hebräern stammt; es ist also bei der engen Verbindung der jüdischen Musik mit dem Gottesdienst durchaus möglich, daß in der Musik das Erbteil der orientalischen Rasse besonders zäh festgehalten wurde.

[2]) Abendland, Morgenland und Mittagsland. Darlegungen in seelischer Geographie. Braunschweig und Hamburg 1923. — Vgl. auch Haberlandt a. a. O. S. 172.

[3]) Seine Worte vgl. bei Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters S. 208 Anm. 1.

schenseele: Freude und Trauer, Zuversicht und Bangen, Hoffen und Verzweifeln, sind allen Rassen gemeinsam; das Unterscheidende ist der Stil, in dem sie sich äußern. Das merkt man bei der orientalischen Musik vor allem im Ausdruck der Freude. Für uns, die wir unsere Freude klar, hell, fest, siegesfroh äußern, schwingt auch in den jauchzenden gregorianischen Melodien ein klagender Unterton, wie Einsamkeitsangst, wie Fluchtbereitschaft; ein Ton, der der strahlenden Sieghaftigkeit, der Kraft und Selbstsicherheit nordisch-freudiger Melodien fremd ist. — Festzuhalten ist noch ein Zweites: „Fließender Umriß“, „Unstetes“, „Schweifendes“ und ähnliche Ausdrücke enthalten bei dieser Kunst keine ästhetischen Vorwürfe; es sind im Gegenteil die ihr artgemäßen Vorzüge damit bezeichnet. Es lebt eine „fremde Schönheit“ in diesen Gesängen, aber doch Schönheit. Wie weit man sie empfindet, das kommt auf die Fähigkeit an, sich in sie hineinzudenken, und diese ist natürlich einzelmenschlich sehr verschieden, nicht nur nach der rassischen Anlage, sondern auch nach allgemeiner und musikalischer Bildung.

Ich finde nichts Verwunderliches dabei, daß eine Musik, die wir weitgehend aus jüdischen Wurzeln entsprießen sehen, uns nicht schlechthin fremdartig berührt. So wie manches im Alten Testament den nordischen Geist vertraut anmutet, wenn er sich nicht absichtlich in antisemitische Blindheit verrennt, so muß auch diese Musik in ihrer männlichen Strenge, ihrer lieblichen Süße, ihrem freudigen Aufschwung, ihrer herben Klage auf das rassisch Beste im jüdischen Volke, eben auf die orientalische Rassenseele, zurückgehen. Jedenfalls ist das, was man im 19. und 20. Jahrhundert zuweilen als „jüdischen Geist“ in der Musik bezeichnet, etwas durchaus anderes (vgl. Abschn. 15).[1]

Nun hat aber doch mit der Ausbreitung des Christentums die altchristliche Musik den engen Umkreis der orientalischen Rasse verlassen: darf man sich denken, daß sie trotzdem ihr rassisches Wesen so festgehalten hat, daß es noch im gregorianischen Gesange durchschimmert? Darauf ist zu erwidern, daß sie zunächst vielleicht gar nicht in so weitem Umfange auf Menschen anderer Rasse übergegangen ist. Aus unmittelbaren Zeugnissen ist uns die Rassenzugehörigkeit der Schöpfer der Gregorianik nicht bekannt; wissen wir doch größtenteils nicht einmal ihre Namen. Die Möglichkeit aber, daß viele von ihnen orientalischer Rasse gewesen sind, besteht durchaus. Die orientalische Rasse war in hellenistischer und frühchristlicher Zeit an den Küsten des Mittelmeeres so stark verbreitet,[2]) daß sich auch außerhalb des Morgenlandes unter den

[1]) Darf man bei der Tatsache, daß wir diese Kunst trotz ihrer starken Fremdartigkeit doch nachfühlend erleben können, vielleicht auch daran denken, daß manche Rassenforscher eine morphologische Reihe nordisch-westisch-orientalisch-hamitisch annehmen, d. h. eine engere entwicklungsgeschichtliche Zusammengehörigkeit dieser vier Rassen? Daraus würde sich doch vielleicht erklären, daß wir der im gregorianischen Gesang weiterlebenden Musik der orientalischen Rasse nicht so völlig „von außen“, ohne seelische Zugangsmöglichkeit gegenüberstehen wie mancher anderen Musik des Erdballs.

[2]) Beispiele s. bei Besseler a. a. O. S. 54 und 57.

ersten Christen zahlreiche orientalische Menschen befunden haben werden. Auch ist ja vieles von dem, was später in Rom gesammelt und festgelegt wurde, nicht dort entstanden. Endlich dürfte man auch an den starken Einfluß der Klöster auf die Entwicklung des frühchristlichen Gesanges denken; zum Klosterleben aber fühlte sich die orientalische Rasse wahrscheinlich stark hingezogen. Erfuhr doch das Mönchstum seine eigentliche Ausgestaltung im Morgenlande. Nicht verwunderlich also, sondern sehr erklärlich, daß die Tonkunst der ersten Christen vieles Orientalische so treu bewahrt hat. Hierher mag neben der oben beschriebenen Gefühlswelt des gregorianischen Chorals, die mir das Entscheidende zu sein scheint, noch einiges andere gehören, wie das im Grundsatz möglichst starre Festhalten bestimmter Formeln, das weite Strecken des gregorianischen Gesanges weniger als Neuschöpfung denn als Abwandlung gegebener Formen erscheinen läßt;[1]) die Nichtanerkennung der „Entwicklung" als eines Eigenwertes; die früh auftretende Neigung zum Festlegen („Kodifizieren"), die an die spätrömische, ebenfalls orientalisch beeinflußte Tat der Festlegung des Rechtes erinnert.

Wieweit die in der Gregorianik stets festgehaltene Ablehnung alles Instrumentalen für rassengeschichtliche Folgerungen verwertbar ist, scheint mir zweifelhaft. Wohl könnte man sich denken, weshalb eine im Vorhergehenden angenommene arteigene Musik der orientalischen Rasse nicht besonders zum Instrumentalen neigte. Eine Nomadenrasse, die die mitzuschleppenden Dinge auf das Notwendige beschränken muß, wird nicht gerade leicht zur Ausbildung einer weitläufigen Orchestermusik gelangen; eine Rasse, deren nüchterne Verständigkeit von vielen Beobachtern hervorgehoben wird, dürfte ihre Stärke auch aus seelischen Gründen nicht gerade in einer Instrumentalmusik entfalten, wie wir sie etwa in Abschnitt II als Kennzeichen der vorderasiatischen Rasse schilderten, einer Musik, die immerhin eine gewisse Ueppigkeit der Phantasie voraussetzt. Wieweit aber dies alles noch für die Gregorianik belangreich ist, dürfte sehr dahinstehen. Man ist doch wohl berechtigt, die frühchristliche Fernhaltung des Instrumentalen weniger als Erbteil der orientalischen Rassenseele denn als Abwehr der umgebenden heidnischen Einflüsse aufzufassen, also als eine umweltbedingte Erscheinung.

Aber auf eine andere rassische Spur bringt uns diese Ueberlegung doch. Die Furcht vor der Instrumentalmusik — es ist nicht übertrieben, von Furcht zu sprechen — wäre doch eigentlich aus der Kampfstellung gegen das Heidentum *nur so lange* erklärbar, wie sich das Christentum tatsächlich noch vom Heidentum weltanschaulich gefährdet glauben konnte. Warum verschwand sie aber nicht mit dem unbestreitbaren Siege des Christentums? Darüber geben uns die Kirchenväter Aufschluß. Bei fast allen finden wir übereinstimmend die Ansicht, das Wertvolle an der Musik sei nicht eigentlich das Musikalische, das künstlerisch Schöne — wozu ja die instrumentale Seite vor allem gehört hätte —

[1]) *Besseler* a. a. O. S. 53 zieht geradezu Vergleiche zwischen der altchristlichen Tonartlehre des Oktoechos und dem arabischen Maqam.

sondern die Tatsache, daß sie den heiligen Sinn der Texte einprägsamer vermittle. Also eine Anschauung, die die Kunst rein nach ihrer moralischen Nützlichkeit wertet, sei diese Nützlichkeit nun wirklich vorhanden oder nur eingebildet.

Woher stammt nun diese nach unserm Gefühl platte Auffassung der Musik bei den Kirchenvätern? — Es wird kaum jemals möglich sein, bei den aus dem Morgenlande kommenden Einflüssen den Anteil der orientalischen und der vorderasiatischen Rassenseele reinlich zu scheiden. So mag sich jene Einstellung zum Teil aus der „Nüchternheit des scharfen orientalischen Verstandes" (Günther) erklären. Daneben aber verraten sich in dieser geistigen Haltung der frühen Kirchenmusik aufs deutlichste vorderasiatische Einflüsse. Stellten wir nämlich in Abschnitt II fest, wie sich die Neigungen der vorderasiatischen Rasse zur Sinnlichkeit in Musik umsetzen, so sehen wir hier ihre Anlage zur Askese am Werk. Das Auseinanderfallen der spätantiken Welt in diese beiden Möglichkeiten der sie immer stärker bestimmenden vorderasiatischen Rassenseele ist auch der Musikgeschichte schon aufgefallen. So sagt z. B. Abert:[1]) „Bereits beim Neuplatonismus konnten wir . . . die merkwürdige Tatsache feststellen, daß, während die praktische Musik immer mehr der Verweltlichung und Verweichlichung anheimfiel, die Aesthetik der Philosophen einen immer asketischeren Charakter annahm. . . ." In der frühchristlichen Musik nun hat sich diese vorderasiatisch bedingte theoretische Askese auch der Praxis bemächtigt. Es muß hier für die Belege im einzelnen auf Abert verwiesen werden.[2]) Im Grunde, das ergibt sich aus seiner Darstellung aufs klarste, haben die meisten Kirchenväter — der große Augustinus trotz seiner merkwürdig widerstrebenden Ergriffenheit von der Tonkunst nicht ausgenommen — im Grunde haben sie Angst vor der Musik; wenn sie sie preisen, was oft geschieht, so ist es um ihrer moralischen Wirkungen willen. Eigentlich, sagen sie, ist alle Kunst etwas Sündhaftes; sie verführt zur „Weltfreude", wohl gar zur „Fleischeslust"; nur durch Dienen am Heiligen wird das an sich Sündige gerechtfertigt. So wirkt das unselige Erbteil der vorderasiatischen Seele: die zwiespältige Stellung zur Welt und ihrer schönsten Blüte, der Kunst, in der frühchristlichen Musikauffassung deutlich nach. Daß dieser „Rigorismus" das Feld nicht behauptete, ist richtig; weshalb nicht, wird in Abschnitt VI zu betrachten sein.

Man könnte einwenden, diese moralische Einstellung zur Musik könne die christliche Welt doch ebensogut aus der griechischen Tonkunst, also aus nordischer Quelle, erhalten haben. Hier führt wieder Abert bis ins einzelnste den Nachweis, daß sich die griechische Ethoslehre der klassischen (d. h. der noch stark nordisch bestimmten) Zeit in keiner Weise mit den frühchristlichen Bemühungen gleichsetzen läßt, die Tonkunst

---

[1]) Die Musikanschauung des Mittelalters S. 125.

[2]) Hauptstellen: a. a. O. S. 9 f., 35 ff., 51 f., 69 ff., 86, 89, 90 ff., 122, 125. Vgl. auch Besseler a. a. O. S. 43 ff. und Adler, Der Stil in der Musik S. 217.

einseitig als Dienerin der compunctio cordis (der Zerknirschung des Herzens) einzuspannen.[1]) Denn erstens erhielt nach griechischer Anschauung die Musik nicht erst durch die Ethoslehre die Rechtfertigung ihres Daseins überhaupt, und zweitens waren die Tugenden, die die Griechen durch die Tonkunst stärken wollten, himmelweit von der gänzlich unnordischen compunctio cordis verschieden. Die spätantike Ethoslehre allerdings weist unverkennbare Aehnlichkeiten mit der Anschauung der Kirchenväter auf; aber gerade das beweist, daß jene nicht mehr nordisch war, sondern mit dieser aus derselben Quelle floß: aus der die gesamte mittelmeerische Welt überwuchernden Macht der vorderasiatischen Rassenseele.

Man hat auch häufig betont, der Kampf der jungen Christenkirche gegen die versinkende Tonkunst der Antike und die Angst vor deren entsittlichenden Wirkungen sei berechtigt gewesen, da diese doch offenbare Zeichen tiefen Verfalls aufgewiesen habe. Die Berechtigung des Kampfes leidet keinen Zweifel; es fragt sich für uns nur, mit welcher Zielrichtung er unternommen wurde. Keinem nordisch fühlenden Geiste ist es jemals eingefallen, aus Verfallserscheinungen der Kunst den Schluß zu ziehen, daß die Kunst an sich etwas Minderwertiges und Gefährliches sei und bekämpft werden müsse. Nordische Erneuerer haben aus der Tatsache des Verfalls immer nur die Notwendigkeit abgeleitet, die Kunst wieder zur alten Höhe zurückzuführen durch Verjüngung, Bereicherung, Befruchtung ihrer inneren Kräfte. Die weltflüchtige Stimmung der Urkirche dagegen verneint grundsätzlich den Eigenwert der Kunst, die sie in so tiefer Verderbnis sieht, wenn sie sie auch praktisch nicht aus ihrem Gottesdienste ausschließen kann. Es bedarf keines Beweises, daß dies der Unterschied der beiden Seelenhaltungen ist, die Clauß mit „Leistungstyp" (nordisch) und „Erlösungstyp" (vorderasiatisch) bezeichnet: auf der einen Seite Umgestaltung der unbefriedigenden Wirklichkeit nach dem im Innern lebendigen Bilde; auf der andern Seite Flucht vor der Wirklichkeit in eine angeblich „reinere" Welt jenseits des Irdischen.

Es sei zum Schluß nochmals darauf verwiesen, daß der übernächste Abschnitt notwendige Ergänzungen zu dieser absichtlich einseitigen Darstellung der Gregorianik bringt.

[1]) Hauptstellen: a. a. O. S. 12f., 27, 57f., 83ff., 106.

Fünfter Abschnitt

Germanische Anfänge

Mit den Sendboten des Christentums wanderte der gregorianische Gesang ins Kernland der nordischen Rasse, teils unmittelbar nordwärts über die Alpen, teils auf dem Umwege über die Britischen Inseln. Doch stieß er nicht in einen leeren Raum hinein. Es gab schon Musik in Germanien, eine Musik, die dort gewachsen war.

Es ist notwendig, das zu betonen, weil manche Werke, auch ausführliche, diese Tatsache kaum beachten. Es ist auch deshalb notwendig, weil immer wieder die Ansicht geäußert wird, die Tonkunst sei etwas dem nordischen Geiste eigentlich Wesensfremdes, das erst nachträglich nordischen Geist empfangen habe. „Musik, wie sie der Norden in Wahrheit zuerst vom Orient empfing",[1]) ist, schlicht geschichtlich betrachtet, eine unhaltbare Vorstellung. Eine Art der Musik kam aus dem Orient, aber nicht die Musik als Ganzes.[2])

Allzuviel wissen wir allerdings nicht von altgermanischer Tonkunst. Die sozusagen körperlose Natur des Gegenstandes bringt es mit sich, daß er die Zeiten weniger widerstandsfähig überdauert als andere Zeugnisse der Gesittung. Bedenken wir aber, wie wenige Denkmäler germanischer, wenigstens südgermanischer Dichtung wir aus vorchristlicher Zeit besitzen, so können wir uns über das noch spärlichere Vorkommen greifbarer musikalischer Zeugnisse keineswegs wundern. Endlich ist ja auch das Märchen von „unseren kulturlosen Vorfahren" erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit im Schwinden. Daher hat die Forschung sich diesem Gebiete sozusagen erst seit gestern zugewandt und kämpft noch mit großen Schwierigkeiten, um das Dunkel wenigstens teilweise zu erhellen.

Es hätte bei dieser Sachlage wenig Zweck, in einer Darstellung wie der vorliegenden alle Einzelheiten dieses schwierigen Ganges auf den halbverwehten Spuren altgermanischer Tonkunst zu schildern. Das Wesentliche für uns wird vielmehr sein, aus den Bemühungen der Forschung die Haupteigentümlichkeiten der Tonkunst unserer germanischen Vorfahren und den Geist, von dem sie beseelt war, zu erkennen.[3])

Musik im Sinne von Tonfolgen, die durch irgendwelche Schrift-

---

[1]) Richard Benz, Die Stunde der deutschen Musik, Jena 1927, Bd. II, S. 324.

[2]) Vgl. hierzu etwa Hoops, Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Bd. III, S. 285 f., wo Fleischer eine ganze Reihe von Beweisen für Jahrtausende lange Musikübung bei den Germanen zusammenstellt. Vom musikalischen Wortschatz des Germanischen handelt auch Müller-Blattau in Hermann Nollaus Sammelwerk „Germanische Wiedergeburt", Heidelberg 1926, S. 427, ebenso Moser, Geschichte der deutschen Musik, Stuttgart und Berlin 1926, Bd. I S. 27 f.

[3]) Die folgende Darstellung folgt im wesentlichen den bereits genannten Werken von Moser und Müller-Blattau, wozu noch ein Aufsatz des letzteren in der dtsch. Vjschr. f. Lit.-Wiss. und Geistesgesch., Bd. III (1925) S. 536 ff., tritt, mit dem Titel „Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung"; vieles findet sich auch bei Andreas Heusler, Die altgermanische Dichtung, in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft, Wildpark Potsdam 1929.

zeichen überliefert sind, besitzen wir nicht aus altgermanischer Zeit. Dennoch können wir auf verschiedenen Wegen eine Strecke weit in das Was und Wie jener Musik eindringen.

Zunächst das Was, also ihre Gattungen. Von einer ganzen Reihe hochwichtiger Lebensäußerungen Altgermaniens wissen wir bestimmt, daß sie mit Musik verbunden gewesen sind. „Schier unübersehbar ist die Fülle der Gelegenheiten gewesen, die dem Germanen Anlaß zu musikalischer Ausschmückung boten", sagt Moser,[1]) auf dessen anschauliche Schilderung mit Nachdruck verwiesen sei. Fassen wir das, was wir aus Schriftstellerzeugnissen — zum großen Teil bekanntlich aus christlichen Verboten — und aus dem Volksbrauch über diese Gelegenheiten zum Musikmachen wissen, ganz kurz zusammen, so ergibt sich folgendes.

Die Germanen kannten Einzel- und Gemeinschaftsgesang. Jener wurde hauptsächlich bei Liedern erzählenden Inhalts geübt, die, ebenso wie bei den andern Indogermanen, von den Taten der Götter und Helden sangen;[2]) ferner bei der Spruchdichtung, die uns als Zauber-, Weisheits- und Sittenspruch entgegentritt. Gelegenheit zum gemeinsamen Singen ergab die feierliche Begehung einer großen Anzahl von Festen. Bezeugt, wenn auch nur in sehr kümmerlichen Resten textlich erhalten, sind uns vor allem Gesänge zu den großen Festen des Jahreskreislaufs — meistens wohl Fruchtbarkeitszauber —, ferner Lieder zur Begehung der großen Lebensfeste, vor allem Hochzeits- und Begräbnislieder. Da zu den hohen Zeiten des germanischen Lebens auch der Kampf zählte, gehören hierher ebenfalls die Kriegslieder, oft zu bloßen gemeinsamen Kampfrufen eingeschrumpft, vielleicht auch Waffentänze mit Gesang. Am ehesten darf man das Gesamtbild dieses Massengesanges wohl mit der dorischen Chorlyrik vergleichen (s. S. 42), was natürlich kein Zufall ist. Alle hier aufgezählten Chorlieder waren ja auch mit Bewegung verbunden, seien es Flurbegehungen, Züge zum Hochzeitshaus oder um den Leichenhügel.[3])

Dies alles ist seit langem bekannt. Weniger dagegen hat man sich mit der Frage beschäftigt, welches denn nun die musikalische Natur dieser Gesänge gewesen sei.

[1]) a. a. O. I 34.

[2]) Vgl. über diese Zusammenhänge z. B. Schrader, Reallexikon der idg. Altertumskunde, Bd. I S. 187 ff. unter „Dichtkunst, Dichter".

[3]) Heusler steht der Verbindung von Tonkunst und Leibesbewegung in altgermanischer Gesittung sehr zweifelnd gegenüber; vgl. a. a. O. S. 39 ff. „Da ist es eine Tatsache ersten Ranges, daß das nordische Altertum nicht tanzt. . . . Der gesellige Tanz, mutmaßlich von lyrischen Vierzeilern begleitet, taucht seit 1100 in Island auf: eine anerkannt neue Einfuhr aus dem Süden" (S. 41). Ebenso äußert sich Hjalmar Thuren, Tanz, Dichtung und Gesang auf den Färöern. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. III, 1901/02, S. 222 ff.) — Gerade dasjenige aber, was nach diesen Abzügen übrigbleibt, scheint mir für germanisch-nordisches Gefühlsleben bezeichnend. Heusler will nämlich Marsch, Umzug, Ritt und Arbeitsbewegung vom Tanze scheiden und sagt von jenen: „Es ist glaubhaft, daß diese männlicheren Bewegungsrhythmen, im Kultus und außerhalb, urgermanische Sitte waren" (S. 42). Chorische und mit Tanz verbundene Zauberdichtung scheint er mindestens für möglich zu halten (vgl. S. 62).
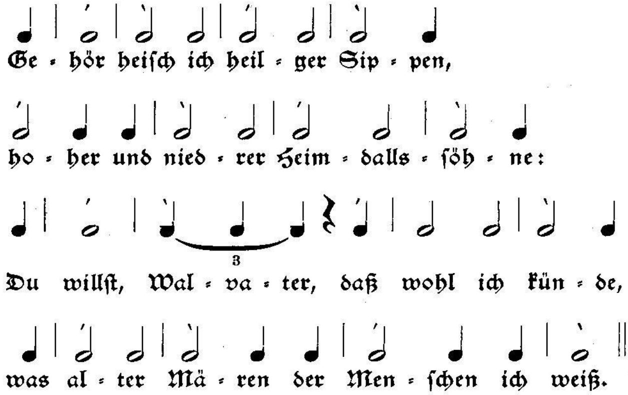
Eine gewisse Handhabe zum Eindringen in die musikalische Fassung gibt uns die Tatsache, daß in altgermanischer Musik Wort und Ton aufs engste verbunden waren. So ist uns, wie in Griechenland, in der Dichtung ein wesentlicher Bestandteil germanischer Tonkunst miterhalten, nämlich der Rhythmus.

Das Hauptkennzeichen der Rhythmik des Stabreimes scheint mir eine sonst nirgendwo in dieser Art zu findende Vereinigung von Regel und Freiheit. Im griechischen Verse, so vielgestaltig er ist, hört die Freiheit auf, wenn das Versmaß einmal gewählt ist. Das Wesen der orientalischen Rhythmik aber ist fesselloser Erguß des Melismas, dem oft keine andere Regel als das „Atmen des Windes" zugrunde gelegt werden kann. Das Wesen des Stabreims dagegen ist die festgehaltene Vierhebigkeit der stabenden Langzeile bei freiester Verfügung über Zahl und Stellung der Senkungen. Das heißt musikalisch: der Takt ist fest, die rhythmische Unterteilung dagegen unendlich vielgestaltig. In dieser Vereinigung von Regel und Freiheit ist die erste gewissermaßen ein stilisiertes Abbild des Pulsschlages oder des schreitenden Menschen. Nun schlagen zwar alle Menschenherzen, und alle Menschen wandeln über die Erde; aber beides geschieht in sehr verschiedenem Rhythmus. Diesen Rhythmus nachempfinden und demgemäß wiedergeben können, ist eine musikalische Rassenangelegenheit, und es ist eine nachdenkliche Tatsache, daß heute so wenige Menschen Stabreime wirklich ihrem Wesen gemäß vortragen können. Lesen wir den Stabreim so, daß er seine volle Wirkung entfaltet, so fällt auf, daß er ein sehr langsames Zeitmaß erzwingt. In flüchtigem Dahineilen geht er rettungslos unter; nur in breit ausladendem Gang enthüllt er die tiefinnere Wucht seines herrscherhaften Schreitens. Man kann, musikalisch ausgedrückt, das Tempo der Stabreimmelodie etwa mit „Andante maestoso" bezeichnen. (Bekanntlich hat man auch später noch Andante das angeborene Grundmaß deutscher Musik genannt.) Nur bei solch langsamem Zeitmaß kommt aber ferner jene andere Eigenschaft des Stabreims zur Geltung: die Vielgestaltigkeit der rhythmischen Unterteilung, jene knorrige Eigenwilligkeit, mit der jeder einzelne Vers zu einem einmaligen rhythmischen Ereignis gestaltet wird: einer hat fast nur Hebungen und dehnt sie dadurch zu übermenschlichem Maß; ein andrer stürmt mit gewaltig drängendem Auftakt an; ein dritter klingt beschaulich mit Senkungen aus; der türmt den Gipfel in der Mitte und der am Ende — keiner dem andern gleich, und dennoch gehorchen alle demselben Gesetz. So ist der Rhythmus des Stabreims ein Sinnbild des nordischen Menschen, der den Rhythmus seiner Seele in ihn hineinlegte; jener Seele, die zwar willig das Gesetz über sich anerkennt, dennoch aber ihm den Stempel des Eigenen aufprägt, wo immer sie es in Taten umsetzt.

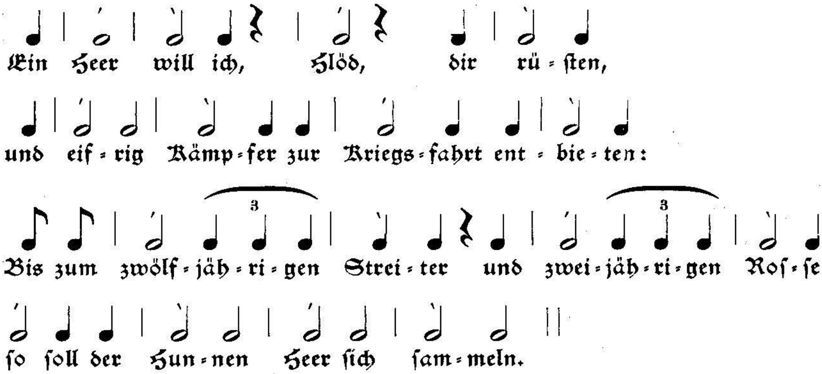
Es sei hier an beliebigen Eddastrophen das eben in Worten Gesagte durch Notenwerte veranschaulicht.[1])

[1]) Andere Beispiele gibt Heusler, dem wir diese rhythmischen Erkenntnisse in der Hauptsache danken. Genzmers Uebersetzung darf ohne Bedenken zugrunde gelegt werden, da sie das Urbild mit möglichster Treue nachbildet.
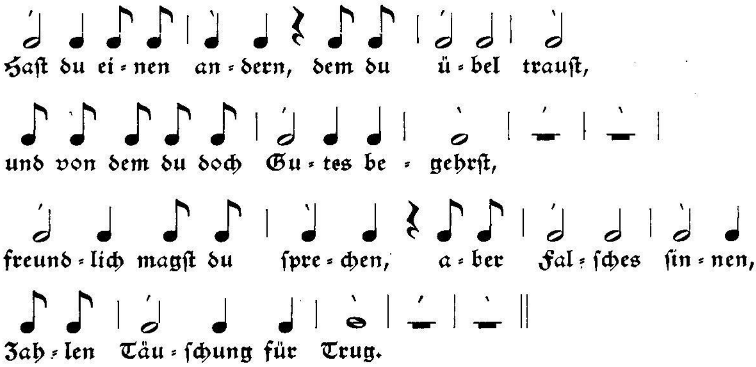
Völuspa, Str. I.
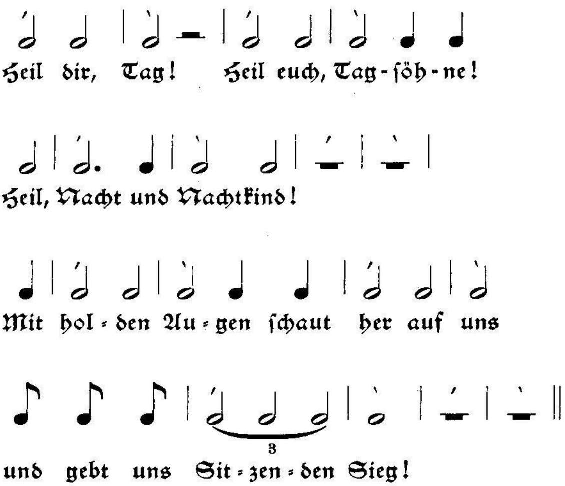


Das Lied von der Hunnenschlacht, Str. 17.



Havamal, Str. 41.



Die Erweckung der Walküre, Str. 3.



Der Rhythmus der von mehreren gesungenen Lieder dürfte ähnlich gewesen sein, nur weniger vielgestaltig, da die damit verbundene Massenbewegung größere Gleichförmigkeit erzwang. Bei Naturvölkern finden wir zwar beim Massentanz recht verwickelte rhythmische Bildungen, der zurückhaltenden Bewegungsart der nordischen Rasse aber entsprechen sie kaum.[1])

Es fragt sich nun, ob wir auf irgendeine Weise der verlorenen Melodien aus altgermanischer Zeit habhaft werden können. Oskar Fleischer will dies auf einem ähnlichen Wege versuchen, wie die vergleichende Sprachwissenschaft zu den verlorenen Wurzeln verwandter Sprachen hinabdringt: durch Vergleichung der Volksliedweisen der indogermanischen Völker.[2]) Er gibt z. B. indische und keltische Melodien, die in der Tat einigermaßen übereinstimmen.[3]) Ferner hält er
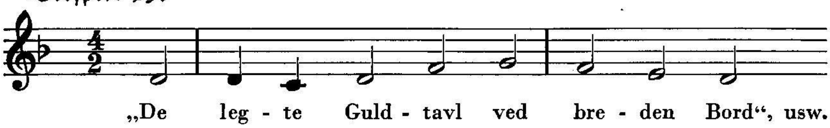
---

[1]) Auf die große Bedeutung des Tanzes für die Ergründung rassischer Besonderheiten der Tonkunst soll hier wenigstens hingewiesen werden; noch in viel späteren Jahrhunderten spielen diese Unterschiede bei der aus Tänzen geborenen Instrumentalmusik eine Rolle. Die grundlegende Tatsache, daß die Rassen gewisse Eigenheiten der Bewegung haben, die den Tanz und damit auch seine Musik formen, leuchtet unmittelbar ein. Man braucht sich nur zu fragen, wie sich etwa ein nordisches Mädchen beim Tanz des Bolero oder Fandango mit Kastagnetten ausnehmen würde, oder umgekehrt eine südländische Menschengruppe, wenn sie nach der Weise des Färöer Sigurdliedes einen Reigen schreiten wollte.

[2]) Oskar Fleischer, Zur vergleichenden Liedforschung. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. III, S. 185 ff.

[3]) Die keltische Melodie steht auch bei Heinrich Möller, Das Lied der Völker, Bd. IV Nr. 2.

auch die im Mittelalter unzählige Male verwendete Melodie l'homme armé für uralt. Sie findet sich auch in dem erwähnten Aufsatz von Thuren unter den färöischen Melodien. Ebendort steht unter Nr. 25 folgende Melodie:

Beispiel 13.



Die Melodie lehnt sich offenbar an die der Sequenz „Victimae paschali" an (vgl. S. 96); ist nun diese letztere tatsächlich aus germanischer Ueberlieferung entlehnt, so tun sich auch hier Zusammenhänge auf. Heinrich Rietsch[1]) wendet gegen Fleischers Forschungsweise ein, daß es sich bei diesen Aehnlichkeiten immer um „typische" Melodieteile handle; unmittelbare Entlehnungen möchte er erst dann annehmen, „wenn sich die Aehnlichkeit der Liedweisen über ein solches typisches Maß hinaus erstreckt." Gegen Rietsch könnte man m. E. geltend machen, daß gerade die weitgehende Uebereinstimmung der „typischen" Formeln im indogermanischen Umkreise auffällig ist; bei weit entlegenen, „exotischen" Völkern finden sich dieselben Formeln nicht. Mit andern Worten: es könnte sich bei diesen Formeln vielleicht nicht um kennzeichnend „Allgemein-Menschliches", sondern um kennzeichnend Indogermanisches bzw. Nordisches handeln. — Einen Ansatz zu rassischer Melodiebildungslehre enthält auch die Bemerkung bei Adler,[2]) daß „schon die Motive der einfachsten Gestaltungen" grundlegende Unterschiede aufweisen; als Beispiele führt Adler auf der einen Seite das „Gloria Patri", auf der andern Seite die Weise des Sommerkanons an (vgl. S. 83).

Auf anderem Wege, nämlich ohne bestimmte Tonfolgen zu suchen, haben Müller-Blattau und Moser versucht, uns eine Vorstellung vom Wesen altgermanischer Melodik zu verschaffen. Es handelt sich hier um folgendes.

Die experimentelle Psychologie hat sich bemüht, aus den keimartigen Anfängen der Melodik des frühesten Kindesalters die Entstehung der gewöhnlichen Formen unseres Kinderliedes zu verfolgen.[3]) Tatsächlich kommt man etwa auf dem Wege: Abwärtsglissando, Kleinterz, Hinzufügung des Grundtons nach unten, der Sext nach oben zu Formen, die unseren Kinderliedern (Abzählliedern, Kreisspielen usw.) genau entsprechen, etwa in der Form:

---

[1]) Die deutsche Liedweise S. 114.
[2]) a. a. O. S. 53.
[3]) Vgl. z. B. van Briessen, Die Entwicklung der Musikalität in den Reifejahren, Langensalza 1929.

Beispiel 14.



Dürfen wir uns nun, auf dem biogenetischen Grundgesetz fußend und unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die Melodien des Kindesalters natürlich von der umgebenden Welt der Erwachsenen stark mitgeformt werden und dadurch einen Teil ihrer Beweiskraft verlieren, — dürfen wir uns denken, daß Melodien aus dem Kindesalter unserer Rasse ähnlich gebaut gewesen sind? Auf das wahrscheinlich hohe Alter vieler Kinderlieder und auf die Möglichkeit, daß die Weisen von Zauber- und Weisheitssprüchen ähnliche Haltung zeigten wie jene, weisen die Forscher übereinstimmend hin, zugleich aber auch auf einen wichtigen Unterschied: unsere Kinderlieder verraten deutlich den Einfluß des harmonischen Empfindens in Dreiklängen, das wir für altgermanische Zeiten nicht ohne weiteres voraussetzen dürfen. Entschieden wahrscheinlicher ist es, daß sich die alten Melodien im Bereich der Pentatonik bewegt haben, die wir anscheinend als gemeinsames indogermanisches Besitztum ansehen dürfen.[1]) Denken wir uns also die einfachen Weisen unserer Kinderlieder aus den modernen Dreiklangsfolgen gelöst und in pentatonische Tonfolgen übersetzt, so erhalten wir wohl immerhin ein annäherndes Bild der Weisen, in denen unsere Vorfahren Zaubersprüche „geraunt" haben mögen. Die Wirkung braucht durchaus nicht dürftig oder eintönig gewesen zu sein; der treffsicheren Scharfkantigkeit oder aber der feierlichen, „inschriftenhaften Lyrik" (Heusler), wie sie uns altgermanische Spruchweisheit bietet, hat das herbe Gewand einer melodisch kargen Pentatonik sicher ausgezeichnet angestanden.
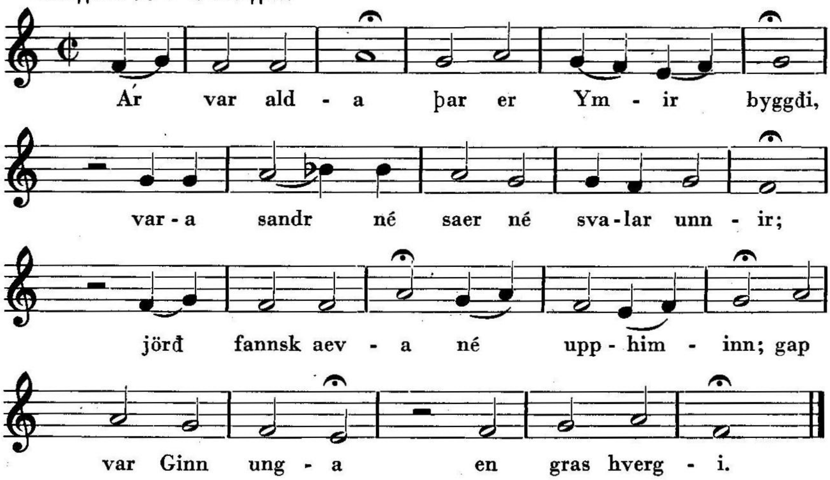
Daß Zauberlied und Erzähllied nach verschiedener Weise gesungen worden sind, ist einleuchtend. Denn wenn sich, wie wir für die alte Zeit annehmen müssen, die Melodie sehr eng an den natürlichen Satzton anschließt, so ergibt sich für den Satz erzählenden Inhalts die Grundform des Aufsteigens von einem tieferen Ton und des Zurückkehrens zu ihm. In der Tat zeigen die geschichtlich greifbaren (natürlich sehr spät erst aufgezeichneten) Weisen des Erzählliedes diese Form. Von den um 1780 aus Isländermunde aufgezeichneten Weisen zu Völuspastrophen teilt Müller-Blattau[2]) drei verschiedene Fassungen mit, die deutlich zeigen, daß es sich im Grunde um dieselbe, eben aus dem Satzton herausgewachsene Weise handelt. Zur dritten Strophe der Völuspa lautet die Melodie:

---

[1]) Moser a. a. O. I 22 erwähnt eine Reihe pentatonischer Kinderlieder; auch Müller-Blattau weist in den von ihm aufgestellten Kinderliedformen auf pentatonische Reste hin.

[2]) a. a. O. S. 432f.
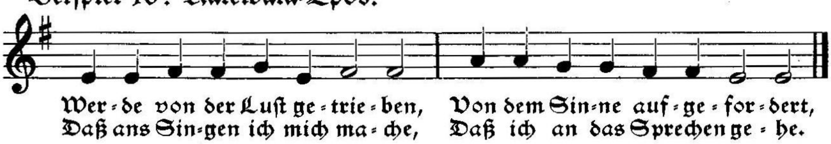
Beispiel 15: Völuspa.



Die Uebersetzung lautet nach Genzmer:[1])
Urzeit war es, da Ymir hauste,
Nicht war Sand noch See noch Salzwogen,
Nicht Erde unten, noch oben Himmel,
Gähnung grundlos, doch Gras nirgend.

Müller-Blattau führt zum Vergleich auch die Weise des finnischen Kalewala-Epos an, die er in folgender Form gibt:[2])

Beispiel 16: Kalewala-Epos.



Dem heutigen Gefühl will es zunächst unendlich eintönig erscheinen, daß alle Langzeilen eines Erzählliedes dieselbe Melodie gehabt haben. Erwägt man aber, daß die sehr vielgestaltige rhythmische Füllung der Langzeilen die melodische Linie ebenso unaufhörlich im kleinen umgestaltete; ferner, welche gewaltige Stimmungskraft auch von Melodien ausgehen kann, die dieselbe melodische Grundform unentwegt wiederholen (wie die Gregorianik auf Schritt und Tritt beweist); end-

[1]) Die Quelle für die Melodien ist: J. B. de la Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne, Paris 1780. Da ich das Werk nicht einsehen konnte, gebe ich die obige Fassung nach: Rabsch-Burkhardt, Musik, Teil II S. 1. Frankfurt a. M. 1928.

[2]) a. a. O. S. 433. — Das Kalewala-Epos dürfen wir hier wohl zum Vergleich heranziehen, da es nach Günther (Rassenkunde Europas, S. 156) von einer Adelsschicht nordisch-germanischer Herkunft geschaffen worden ist.

lich, daß es dieser altgermanischen Kunstübung überhaupt nicht um „rein musikalische" Wirkungen zu tun war, sondern um ein Gesamtkunstwerk, dessen Wirkung auf der unlösbaren Verschmelzung von erhabenem Sinn, rhythmischer Wucht und Tonhöhen-Stilisierung beruhte — erwägt man dies alles, so verschwindet das künstlerisch Unzulängliche, das man in dem geschilderten Stand der Melodik vom heutigen Blickpunkte aus finden könnte.[1])

Zur Schöpfung einer hochentwickelten Musiktheorie nach Art der griechischen sind die Germanen, soweit wir wissen, nicht mehr gekommen, bevor Christentum und antike Gesittung in ihre Lebenskreise eindrangen. Man müßte denn annehmen, eine solche Theorie sei rein mündlich von Geschlecht zu Geschlecht übertragen worden und beim Abreißen der Ueberlieferung in Vergessenheit geraten. Fleischer hat allerdings den Versuch gemacht, doch so etwas wie eine vorgeschichtliche germanische Musiktheorie nachzuweisen. In zwei Aufsätzen[2]) entwickelt er kurz folgendes: Die Pythagoreer ordneten den sieben Planetennamen je einen Ton der Leiter zu, auf folgende Weise:

e	f	g	a	h	c	d
Saturn	Jupiter	Mars	Sonne	Venus	Merkur	Mond

Ordnet man nun den sieben Planeten die ihnen seit alters zugehörigen Wochentage zu, so ergibt sich die Reihe:
Samstag Donnerstag Dienstag Sonntag Freitag Mittwoch Montag.
In dieser Reihe stehen die Wochentage ganz durcheinander. Anders wird das Bild, wenn wir die Töne in der Reihe ihrer Quintverwandtschaft ordnen, folgendermaßen:

h	e	a	d	g	c	f
Freitag	Samstag	Sonntag	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag.

Unleugbar ist diese Uebereinstimmung verblüffend. Da nun, folgert Fleischer weiter, die Wochentage eine von außen unbeeinflußte germanische Erfindung sind, so bietet uns ihre Reihenfolge gewissermaßen einen Beweis dafür, daß die Germanen die Quintverwandtschaft der sieben Stammtöne gekannt haben. Pythagoras soll diese Anschauungen dann in abgeblaßter Form aus dem germanischen Gesittungskreise übernommen haben. Auf einer töpfernen Handpauke aus der jüngeren Steinzeit (von Hornsömmern im Kreise Langensalza) will Fleischer Runenzeichen entdeckt haben, die diese Ansicht stützen. Da die dort vorkommenden Planetenzeichen (Sonne, Mond und Istar-Stern, d. h. Venus) aber gleichzeitig nach Babylon weisen, nimmt er an, die

[1]) Heusler a. a. O. S. 39 erklärt es für fraglich, wieviel von den epischen Eddaliedern wir als gesungen ansprechen dürfen. „Innere Unsangbarkeit" ist für diesen Zweifel allerdings nur dann ein Grund, wenn wir den heutigen Begriff von Sangbarkeit zugrunde legen. Es ist oben dargelegt, daß wir das nicht dürfen.

[2]) Vorgeschichtliche Musiktheorie in Europa, Mannus, Jahrg. XI/XII (1919/20) und: Eine astronomisch-musikalische Zeichenschrift in neolithischer Zeit, Memnon, Bd. VII Heft 1/2 (1913).

babylonischen astronomisch-musikalischen Anschauungen seien indogermanisch beeinflußt. Doch denkt er hierbei nicht an die Sumerer, sondern an die iranischen Meder, die das älteste Babylon mehrere Jahrhunderte lang beherrschten.[1])

Ob man dies alles kurzweg als „reichlich fantastisch" (Moser) bezeichnen kann, weiß ich nicht. Die Forschungen der letzten Jahre haben uns gezeigt, daß die Germanen in der Sternkunde erstaunlich weit waren; indogermanische bzw. nordische Einflüsse bis tief nach Asien hinein erscheinen uns auch schon nicht mehr so unmöglich wie älteren Forschern. Mir scheint im Gegenteil das von Fleischer Gefundene sehr gut zu dem zu passen, was wir in Abschnitt II über älteste nordische Musik in Asien festzustellen suchten.

Ob nun die Germanen eine tiefsinnige Theorie entwickelt haben oder nicht, praktisch besaßen sie jedenfalls eine gewisse Kenntnis der Konsonanzbeziehungen der Töne, worauf ja schließlich alle Theorie fußt. Ohne jene Kenntnis wären sie überhaupt nicht zum Bau und zur Benutzung von Instrumenten befähigt gewesen. Nun haben sie aber mehrere Arten von Instrumenten besessen. Daß die griechische Lyra in der nördlichen Hälfte Europas entstanden ist, nehmen Behn[2]) und Fleischer[3]) übereinstimmend an; auch Moser erwähnt[4]) Zeugnisse über frühes Vorhandensein der Harfe in Nordeuropa. Die Tatsache, daß die Harfe bei den Germanen wie bei den Griechen eins der höchstgeschätzten Instrumente war, zeigt, daß ihr Klangreich der musikalischen Besonderheit der nordischen Rasse irgendwie entgegenkommen mußte. Das beruht wohl auf ihrer zurückhaltenden Klanglichkeit. Die nordische Musikseele hat offenbar im Instrument weniger das den Sinnen Schmeichelnde gesucht als das Sinnvolle, die stille Hoheit, eine Art Kühle, fast möchte man sagen: Keuschheit des Klanges; weniger die leuchtende Farbe als den gezeichneten Umriß. Aehnliches bemerken wir Jahrhunderte später in der deutschen Vorliebe für das Klavier.

Neben den Saiteninstrumenten stehen in Germanien schon sehr früh die Blasinstrumente. Vor allem sind hier die Luren zu nennen; um die Enträtselung ihrer Geheimnisse haben sich nüchterne Forschung und schwungvolle Einbildungskraft immer wieder gemüht.[5]) Da diese

---

[1]) Von ähnlichen Zusammenhängen auf anderen Gebieten handelt Franz Rolf Schröder, Altgermanische Kulturprobleme. Doch denkt er fast nirgends an gemeinsamen Besitz aus Urzeiten, sondern an germanische Entlehnungen aus der Alten Kulturwelt.

[2]) Im Reallexikon der Vorgeschichte.

[3]) In Pauls Grundriß der germanischen Philologie.

[4]) a. a. O. I 33f. und 49f.

[5]) Vgl. zum folgenden: Reallexikon der Vorgeschichte, Abschnitt über Europäische Musik von F. Behn; Schrader, Reallexikon der idg. Altertumskunde, unter „Musikalische Instrumente"; J. Hoops, Reallexikon der germ. Altertumskunde, Abschnitt über Musik von Fleischer; derselbe über Musikinstrumente in Pauls Grundriß der germ. Philologie; C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente; Angul Hammerich, Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Vjschr. f. Mus.-Wiss. X. Jahrg. (1894), S. 1ff.); Hubert Schmidt, Die Luren von Daberkow, Kr.

Instrumente in allen möglichen musikgeschichtlichen und vorgeschichtlichen Werken beschrieben und abgebildet werden, dürfte dem Leser bekannt sein, daß es sich um bronzezeitliche Hörner handelt, die vor allem in den Mooren Dänemarks, aber auch der norddeutschen Tiefebene und Südschwedens gefunden worden sind. Hammerich gibt folgende anschauliche Schilderung: „Es sind große Blashörner aus Bronze von charakteristischem Aeußern, von Form lang und schlank, mit einem in verschiedenen Windungen geschmeidig gebogenen Rohr, in einer großen, reich ornamentierten Platte endend, überdies auf manche Art mit Hängezieraten, mit Ketten und Gravierungen geschmückt. Das Ganze ist von einer ganz eigenen, malerischen Wirkung, macht in seiner Verbindung von solider Kraft und schöner Anmut einen eigentümlichen, phantasievollen Eindruck." Hinzuzufügen wäre dieser Schilderung noch, daß die S-förmige Windung bei der voll ausgebildeten Form in zwei Ebenen liegt, daß am Schnittpunkt dieser gedachten Ebenen die Mehrzahl der Luren in zwei Hälften, nämlich Mundrohr und Schallrohr, zerfällt, daß die Länge der Instrumente zwischen 1,51 m und 2,38 m liegt, der Durchmesser der Schmuckscheibe etwa 25 cm beträgt, das Rohr von oben bis unten kegelförmig (konisch) gestaltet ist und die Wände, da es sich um gegossene Instrumente handelt, dicker sind als diejenigen heutiger Hörner, die aus gewalztem Blech hergestellt werden.

Die Entstehungszeit der Luren setzt man in die Monteliusschen Perioden III bis V, d. h. etwa in die Zeit von 1400 bis 800 v. Chr. Ob sie nach der Bronzezeit noch hergestellt und gebraucht worden sind, ist sehr fraglich. Schmidt hat die Funde nach den an ihnen zu beobachtenden technischen Fortschritten in drei Gruppen A, B und C gebracht. Von den angeführten Schriftstellern spricht sich Hammerich dafür aus, daß die Luren auch im Norden angefertigt worden sind; Schrader erscheint dies zweifelhaft, doch gibt er keine andere Mutmaßung über den Herstellungsort. Ich glaube, nachdem wir in so vielen Dingen über die Gesittungshöhe der Germanen haben umlernen müssen, dürfen wir ihnen auch ruhig die Ehre zuerkennen, daß sie selbst die Luren gegossen haben.

Die älteren Formen wurden nach dem Zeugnis des Steines VIII vom Kivikgrabe (Abbildung im Reallex. d. Vorgesch., Bd. III Tafel 56b) nach vorn oben gerichtet oder unter dem Arm hindurchgesteckt mit nach hinten gerichteter Schallöffnung geblasen; die voll entwickelte Form aber ist so geschwungen, daß beim Blasen die große Schmuckscheibe mit nach vorn gerichteter Schallöffnung über dem Haupte des Bläsers steht (vgl. die Abbildung bei Hammerich).

Eine Reihe von Luren sind so gut erhalten, daß man die Eigenart des Klanges hat nachprüfen können. Er steht etwa zwischen dem des

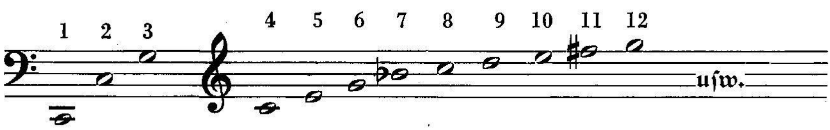
---

Demmin (Prähist. Ztschr., Bd. VII (1915) S. 85 ff., musikalische Würdigung des Fundes im Nachwort von F. Behn); Rudolf Ficker, Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben (Dtsch. Vjschr. f. Lit.-Wiss. und Geistesgesch., Bd. III (1925) S. 501 ff.); Willy Pastor, Die Geburt der Musik.

Waldhorns und der Tenorposaune, d. h. er ist stark, aber edel und weich.[1]) Auch die Fortschritte in der Gestaltung des Mundstücks zeigen, daß die Hersteller einen starken, aber nicht scharfen Ton erzielen wollten. „Der Ton der Lur kann . . . bei aller Milde schmetternd durchdringen und zu einer bedeutenden Stärke entwickelt werden; er hat dann etwas Erhaben-Erschütterndes . . ."[2]) Hammerich betont zum Klangwesen der Lure, daß alle antiken Berichte über Blasinstrumente die Stärke, zugleich aber das Rohe, Heisere des Tones hervorheben; der Lurenton passe zu diesen Beschreibungen keineswegs, sondern nehme sich aus „wie eine Botschaft aus einer ganz anderen, entwickelteren und feineren Kultur". Aus dieser klanglichen Eigenart hat man übereinstimmend geschlossen, daß die Lure nicht etwa ein Kriegshorn, sondern ein gottesdienstliches Instrument gewesen ist.

Was ist auf den Luren geblasen worden? Dafür haben wir weder Denkmäler noch Zeugnisse; wir müssen das Instrument selbst befragen. Da die Lure ein Naturhorn ist, so lassen sich auf ihr die sogenannten Obertöne blasen. Dies sind, bei angenommener Stimmung in C, folgende:

Beispiel 17.



Melodien, die sich in überwiegend kleinen Stufen bewegen (vgl. Abschnitt II), lassen sich also auf den Luren nicht blasen. Hält man dies mit der allgemeinen indogermanischen Neigung zur Pentatonik zusammen, die auch verhältnismäßig große Schritte bevorzugt, ja fast erzwingt, so ist der Schluß berechtigt, daß die dem Norden angeborene Melodik von allem Anfang an auf großzügige Haltung gerichtet war. Moser, nicht nur auf den Luren fußend, schließt sich dieser Meinung an: „Auch in der Melodik scheinen die Indogermanen eine gewisse Sonderstellung einzunehmen. Nur verhältnismäßig selten begegnen bei den Fremdvölkern große Tonschritte — ganz überwiegend kriechen ihre Weisen, wie ängstlich auf schmalem Dschungelpfad geduckt, um einen Mittelpunkt in kleinen Intervallen, während bei uns ein herrenhaftes Ausgreifen, ein herzhafter Wagemut kühn und sicher den Tonraum durchspringt."[3])

Aber — wissen wir denn überhaupt, ob die bronzezeitlichen Lurenbläser Melodien auf ihren Hörnern blasen konnten, d. h. ob sie mehr als einen Ton geblasen haben? Mit Recht macht Müller-Blattau darauf aufmerksam, daß in Mythos und Sage, wenn wir nichts hinein-

[1]) Heinitz, Instrumentenkunde, gibt eine Luren-Schallplatte an: Nordisk Polyphon (Kopenhagen), Nr. 46023.
[2]) Hammerich a. a. O. S. 25.
[3]) a. a. O. I 10.

deuten, immer nur von einem Ton die Rede ist;[1]) mit noch mehr Recht natürlich warnt Schmidt[2]) davor, die musikalische Bedeutung der Luren nach „reklamehaften Konzertaufführungen" zu bewerten, „bei denen moderne Nachbildungen der Luren von modern geschulten Trompetern geblasen werden". Wenn er demgegenüber die Bewertung nach der Darstellung des Kivikgrabes für sicherer hält, so darf man darauf allerdings erwidern, daß man dort doch auch nicht sieht, was die Bläser gespielt haben, und daß es sich dort überdies um urtümlichere Lurenformen handelt. Ganz falsch scheint es mir, die Luren wegen der Rasselzierate „in die bedenkliche Nähe von Lärminstrumenten" zu setzen, „wie sie bei primitiven Völkern zur Vertreibung von bösen Dämonen im Gebrauche sind".[3]) Der Ursprung der Rasselzierate ist natürlich im Dämonenglauben zu suchen; die tatsächlich vorliegenden Luren beweisen aber doch, daß die Bedeutung jener Rasseln später gegenüber dem Hornklang ganz zurückgetreten ist.

Im ganzen ist es doch wohl nicht zu kühn, sich der Meinung Hammerichs anzuschließen, daß die bronzezeitlichen Bläser die ersten acht Töne (vgl. Notenbeispiel Nr. 17) gekannt haben, da diese alle gleich leicht ansprechen. Es ist nicht recht glaubhaft, daß niemals in all der langen Zeit eine Lure zufällig überblasen worden sein sollte; hatte man aber einmal gemerkt, daß sie mehrere Töne geben konnte, so hat sicherlich die Neugier, diese große Triebkraft bei aller Gesittungsentfaltung, auf dem Wege der absichtlichen Versuche weitergeführt.[4]) Abzulehnen ist, daß außer den Naturtönen noch andere geblasen worden seien. Die Schlitze in den Rohren, die man kurze Zeit als Tonlöcher gedeutet hatte, durch die die fehlenden Töne der Leiter erzeugt werden sollten (!), sind in Wirklichkeit durch Kernstützen für den Guß entstanden.

Selbst dann aber, wenn wir mehrtöniges Blasen nach wie vor für unsicher ansähen, bliebe die hohe Bedeutung der Luren für die Ergründung frühgermanischen Musikempfindens bestehen. „Wem nicht ein einzelner, langhallender Hornton . . . das Herz bewegen kann, der ist kein Musiker, und verstünde er noch soviel vom Kontrapunkt!" sagt Hugo Riemann gelegentlich.[5]) Nun wohl, wenn das heute der Fall ist, warum sollen wir unseren germanischen Vorfahren die Fähigkeit abstreiten, auch beim Hallen eines einzelnen Luren-

[1]) Germ. Wiedererstehung S. 442.

[2]) a. a. O. S. 161.

[3]) Schmidt a. a. O. S. 159. Merkwürdigerweise schließt sich auch Moser I 32 halb und halb dieser m. E. allzu vorsichtigen Meinung an.

[4]) Hammerich a. a. O. S. 18 berichtet, daß eine in E gestimmte Lure den Oberton g statt gis hören läßt. Es bleibe dahingestellt, wieweit seine dort gegebene Erklärung dieser Sonderbarkeit die Annahme stützen kann, daß Obertöne tatsächlich geblasen worden sind. — Moser, Die Entstehung des Durgedankens, ein kulturgeschichtliches Problem (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XV. Jahrg., 1913/14, S. 293 f.) sieht diesen verblasenen fünften Oberton als „das wichtigste Argument für die Benutzung der Obertöne bei den Luren" an.

[5]) Katechismus der Kompositionslehre, S. 3.

tones ein musikalisches Urerlebnis tiefster Art gehabt zu haben? Müller-Blattau weist auf den Anfang von Wagners „Rheingold"-Vorspiel hin, und ich glaube, mit vollem Recht. Richard Wagner war es gegeben, in vielen Verwandlungen zu uns zu reden; im Vorspiel zum „Rheingold" ist es ihm mit nachtwandlerischer Sicherheit gelungen, das Wesen altgermanischer Tonwelt mit modernen Mitteln wieder aufleben zu lassen.

Bedenken wir auch, daß die den nordischen Menschen umgebende Natur ihn mit machtvollem Ernst auf dieses Urerlebnis des einen Tones hinwies. Was fesselt den nordisch Fühlenden noch heute mit so geheimnisvoller Gewalt an den Meeresstrand? Eine Melodie singen die Wogen nicht; sie singen im ewigen Kommen und Gehen den einen Urlaut der Welt. Ihn singt auch der deutsche Wald:

> Ueber der Wipfel Hin- und Wiederschweben
> hoch droben steht ein ernster Ton,
> dem lauschten tausend Jahre schon
> und werden tausend Jahre lauschen . . .
> und immer dieses starke, donnerdunkle Rauschen."
>
> (Peter Hille.)

An die Betrachtung der Luren schließt sich passend die Frage nach der Entstehung der Mehrstimmigkeit.

Die Luren nämlich sind immer paarweise gefunden worden, und zwar waren die beiden Instrumente, die zusammenlagen, stets auf denselben Grundton gestimmt. Daraus haben nun einige Musikschriftsteller folgern wollen, daß die Luren zweistimmig geblasen worden seien, während andere das Zwingende dieser Folgerung immer wieder bestritten haben. Zwingend ist sie in der Tat nicht.

Wir verzichten auf die Wiedergabe aller Meinungen; sie sind sehr vielgestaltig. Gibt man überhaupt die Möglichkeit mehrstimmigen Blasens zu — und die Möglichkeit bestreiten, soweit ich sehe, auch die sehr zurückhaltenden Beurteiler nicht —, so muß man sich doch ganz von der Vorstellung freimachen, es habe ungefähr so geklungen, wie wenn wir heute unsere Volkslieder zweistimmig spielen oder singen. Vielmehr ergibt sich auch hier als das Wahrscheinlichste eine Art von Urerlebnis, nämlich das der ruhenden, einfachsten Harmonien. In die zwingende Wirkung dieses ohne melodisches Geschehen endlos wiederholten Erklingens konsonanter Töne, etwa der Quint, vielleicht auch der Terz, müssen wir uns erst mühsam zurückversetzen. „Die geheimnisvolle, völlig ruhende Wirkung eines sochen primären Klanggeschehens vermögen wir heute höchstens noch zu ermessen, wenn wir uns das wogende Geläute alter Kirchenglocken an hohen Festtagen vergegenwärtigen."[1]) Bei dieser Deutung wäre also das Erlebnis des Akkords, wenn auch nur in urtümlicher Gestalt als Zweiklang, eins der frühesten der nordischen Musikseele gewesen.[2])

---

[1]) Ficker a. a. O.

[2]) Vgl. die packende Schilderung dieses Akkord-Erlebnisses in E. Th. A. Hoffmanns Erzählung „Ritter Gluck".

Daß dies vieles für sich hat, können wir nicht verkennen, wenn wir nun, die Luren verlassend, feststellen, daß alle geschichtlich greifbaren Zeugnisse für die Entstehung einer Mehrstimmigkeit in unserem Sinne in den Norden Europas weisen.

Nicht so allerdings, als ob Ansätze zur Mehrstimmigkeit sonst nirgendwo auf der Erde beobachtet werden könnten.[1]) Und angesichts der verhältnismäßigen Reichhaltigkeit mehrstimmiger Formen bei Naturvölkern möchte man jene doch nicht gern durchgängig als Rückbildungen erklären, d. h. als unverstandene Ueberbleibsel einer den Naturvölkern von höheren Gesittungen zugekommenen Kunstübung. Auch wenn jedoch mehrstimmige Formen bei den Naturvölkern selbst entstanden sind, bleibt ein grundlegender Unterschied: Zum Kern und Mittelpunkt aller Tonkunst ist die Mehrstimmigkeit nur in der nördlichen Hälfte Europas geworden, d. h. im Gebiet des stärksten Vorwiegens nordischer Rasse. „Man kann also ganz wohl sagen, daß die Wurzeln der Harmonie sich bei den Naturvölkern finden. Sie sind nur nicht zu weiterem Wachstum gekommen; die Harmonie selbst ist ausgeblieben. Der Naturmensch findet zwar einen Durakkord nicht übel, aber er verlangt nicht danach, überhaupt nicht nach Dreiklängen; und wo er Zweiklänge gebraucht, werden sie wieder von unserem Gehör meistens als unpassend empfunden."[2])

Wie die besondere Veranlagung der nordischen Rasse zur harmonischen Mehrstimmigkeit entstanden ist, läßt sich naturgemäß nicht sagen; daß sie schon sehr früh vorhanden gewesen sein muß, lehren auch noch andere Dinge als unmittelbare Zeugnisse von Mehrstimmigkeit. So vor allem folgende Ueberlegung. Man kann gegebene Intervalle nach zwei verschiedenen Grundsätzen teilen, die man das Konsonanz- und das Distanzprinzip nennt. Bei dem letzteren wird nur gefragt, welcher Ton zwischen zwei gegebenen in der Mitte liegt. Z. B. teilt sich die Oktav beim Konsonanzprinzip in die Quint und die Quart: c—g und g—c', beim Distanzprinzip in die beiden gleichen Hälften c—fis und fis—c'. Ebenso die Quint bei jenem in die große und die kleine Terz, bei diesem in zwei „neutrale" Terzen; die Quart dort in Ganzton und kleine Terz, hier in zwei Tonschritte zu je $^5/_4$ Tönen. Das Distanzprinzip ist nicht nur gedanklich möglich, sondern wird tatsächlich bei gewissen, auch bei hochentwickelten Völkern angewendet, z. B. in siamesischer und javanischer Musik. Eine Leiterbildung dieser Art ergibt niemals die Möglichkeit harmonischer Mehrstimmigkeit; sie findet sich bezeichnenderweise nur in solchen Gegenden der Erde, für die eine Beeinflussung durch nordische Rasse so gut wie ausgeschlossen ist. Diese hat sich bei der Intervallteilung auf den fruchtbareren Grundsatz gestützt, auf den der „folgerichtigen und ausschließlichen Durchführung

---

[1]) Da es unmöglich ist, dies hier näher auszuführen, sei der Leser auf die Ausführungen bei Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 33 f., 44 ff., 59, 97 ff. und bei Lachmann, Die Musik der Naturvölker, S. 12—15 (mit Notenbeispielen) verwiesen.

[2]) Stumpf a. a. O. S. 45.

des Konsonanzprinzips". „Und eben darum, weil sie (die europäische Musik) das Urphänomen, aus dem die Musik überhaupt entsprungen ist und worin ihr Kern und Lebenselement besteht, weil sie diese Grundtatsache am reinsten und vollendetsten zur Erscheinung gebracht und daraus das Stilprinzip für den ganzen imposanten Bau hergenommen hat, darum dürfen wir sie ohne Engherzigkeit auch vom völkerpsychologischen und entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt als die bisher höchste Erscheinungsform der Musik bezeichnen."[1])

Was wir von den geschichtlichen Anfängen dieser „höchsten Erscheinungsform" wissen, ist allerdings wenig und wird wohl immer wenig bleiben. Die Musikgeschichtsschreiber führen im großen und ganzen alle dieselben Quellen an, weil es gar so bedauerlich wenige sind. Für die Einzelheiten muß ich den Leser auf die einschlägigen Werke verweisen.[2]) Die Mehrzahl der Quellen weist klar ersichtlich nach England, gewisse Andeutungen auch nach Skandinavien, also in Gebiete nordischer Rasse.[3]) Allmählich beobachtet man ein Eindringen der neuen Gedankengänge in diejenige Musik, die den (meist geistlichen) Schriftstellern als die „eigentliche" galt, nämlich in die kirchliche, während wir annehmen müssen, daß die Mehrstimmigkeit in volkstümlicher, weltlicher Musik weit älter ist. Das beweist unter anderm die sicher bezeugte Dur-Stimmung der Instrumente, die das Gefühl für den Dreiklang und damit für harmonische Mehrstimmigkeit schon früh mächtig angeregt haben muß.

Mißlich ist, daß uns mindestens die ältesten Quellen nichts Klares über die Art der von ihnen gemeinten Mehrstimmigkeit sagen. Die alten Berichterstatter schrieben ja nicht für uns spätgeborene Enkel, sondern für Leser, die neben ihrem Bericht stets die lebendige Musikübung ihrer Zeit im Ohr hatten, die sich also bei ihren Worten etwas Faßbares

---

[1]) Stumpf a. a. O. S. 59. Ueber das angeborene harmonische Gefühl der nordischen Rasse vgl. auch Moser, I 13 und den genannten Aufsatz von Ficker.
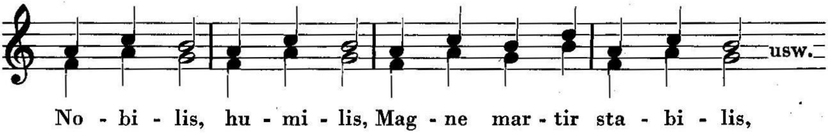
[2]) Vgl. besonders Riemann, Handbuch I 2, §§ 38 und 39; Moser Bd. I Buch I Kap. 2 und Buch II Kap. 3; Lederer, Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.

[3]) In der ZfMW., 8. Jahrg., S. 321 ff. hat Jacques Handschin einen Aufsatz „Zur Geschichte der Lehre vom Organum" veröffentlicht, in dem auch wieder im wesentlichen nordeuropäische Quellen für Mehrstimmigkeit aufgezählt werden. Die von ihm bedauerte Lückenhaftigkeit der südlichen Ueberlieferung zur ältesten Mehrstimmigkeit sucht dann in derselben Zeitschrift, 9. Jahrg., S. 2 ff. Peter Wagner durch die Abhandlung „Ueber die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges" auszufüllen. Aus der Erwähnung sogenannter paraphonistae im ersten Ordo Romanus beweist er, daß mehrstimmiges Singen schon im 7. Jahrhundert „zu Rom bekannt und gepflegt worden sein" muß. Demgemäß nimmt er zwei Quellen der Mehrstimmigkeit an: eine südliche und eine nördliche. Aber auch nach seiner Darstellung ist die nördliche Quelle die wichtigere, da nur aus ihr wirklich angeborenes harmonisches Gefühl spricht. Und selbst im 7. Jahrhundert konnten überdies in Rom schon germanische Einflüsse am Werke sein (Wagner allerdings leitet das paraphonische Singen aus Byzanz her). — Vgl. zu der Frage noch: Jacques Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena), Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. und Geistesgesch. Bd. V (1927) S. 316 ff.

vorstellen konnten. Wir dagegen können endlos darüber streiten, wie denn wohl dieser oder jener Bericht zu verstehen sei. Halten wir uns vor allem das Eine gegenwärtig: Auch der begeistertste Germanenverehrer kann sich nicht zum Ziel setzen, zu beweisen, daß man in alter Zeit in nordischen Landen schon in der Art mehrstimmig musiziert hätte wie wir heute, sondern nur, daß dort eine tiefinnere Veranlagung zur Mehrstimmigkeit vorhanden war, die sich aber natürlich erst entwickeln mußte. Möglicherweise hat man sich in verschiedenen Arten der Mehrstimmigkeit versucht, sei es, daß man durchgängig Quintintervalle sang in der Art, die heute noch auf Island lebendig ist; oder daß man mehr auf gut Glück verschiedene Töne derselben pentatonischen Leiter sang, wodurch sich, wie Riemann nachweist, im allgemeinen ganz erträgliche Zusammenklänge ergeben; oder daß man doch schon hier und da in heutiger Art Terzintervalle bevorzugt hat.[1]) Aus all diesen Uebungen nebeneinander konnte sich schließlich eine Festigung des Bewußtseins für diejenigen Intervalle und Akkordverbindungen ergeben, die uns heute als Grundlagen mehrstimmigen Musizierens erscheinen. Daß wirkliches harmonisches Empfinden schon recht früh vorhanden gewesen sein muß, beweist m. E. doch immer noch der bekannte Sommerkanon, der mit seinem deutlichen Gefühl für das Verhältnis von Tonika und Dominante, das grundlegende Verhältnis aller Harmonie, doch nicht vom Himmel gefallen sein kann. — Aber auch das Quintensingen brauchen wir uns nicht als „barbarisch" vorzustellen. Wer einmal die eigentümliche, mit geheimnisvollen Schauern ergreifende Herbigkeit solcher Quintenfolgen, z. B. in dem isländischen Nationalliede[2]) wirklich empfunden hat, wer das orgelartige Brausen solcher von ernsten Männerstimmen vorgetragenen Klangfolgen im Ohr und im Herzen hat, der findet es keineswegs, wie Riemann beweisen möchte, unglaublich, daß ganze Jahrhunderte diese Art Mehrstimmigkeit gepflegt und geliebt haben.[3])

---

[1]) Ein schönes Beispiel für Terzensingen gibt Moser in dem S. 79 erwähnten Aufsatz im Anschluß an Kolsrud; das Lied stammt von den Orcaden, die Quelle aus dem 13. Jahrhundert. Der Satz beginnt folgendermaßen:



und läuft fast nur in Terzen. Moser will überall b rotundum lesen; dann klänge es also wie F-Dur.

[2]) Vgl. Jon Leifs, Isländische Volkslieder, Wolfenbüttel-Berlin 1929.

[3]) Vgl. die glänzende Darstellung dieser Klangwelt bei Ficker a. a. O. — Ob nicht übrigens die entsetzten Berichte antiker und noch arabischer Schriftsteller über die Rauhigkeit des nordischen Singens, das „Gekrächz von Krähen" usw., z. T. auf den fremdartigen Eindruck solcher quintierenden Gesänge zurückgehen?

Zusammenfassend dürfen wir sagen: Zeugnisse und Denkmäler für Pflege der Mehrstimmigkeit im Gebiete nordischer Rasse sind zwar nicht so zahlreich und klar, daß wir ein ganz genaues Bild der Dinge erhielten; halten wir sie aber mit den beiden Tatsachen zusammen, daß einerseits der Süden keine selbständigen mehrstimmigen Regungen zeigt, andrerseits die geheimnisvoll im Norden sich hebende Welle der Mehrstimmigkeit mit unwiderstehlicher Gewalt alsbald die europäische Musikübung überflutet, so dürfen wir von der Grundtatsache überzeugt sein, daß die Mehrstimmigkeit im Schoße der nordischen Rasse geboren worden ist. Der „Szenenwechsel der Musikgeschichte" (Storck) vollzieht sich, genau wie auf den andern Gebieten der Gesittung, mit dem Eintreten der Germanen in die Geschichte.

Dabei ist es für eine rassische Betrachtungsweise weniger erheblich, ob bei diesem Szenenwechsel mehr die Germanen oder die Kelten die bewegende Ursache gewesen sind. Das letztere möchte besonders Lederer erweisen, und es ist nicht zu verkennen, daß der übereinstimmende Hinweis der ältesten Quellen auf England seine Ansicht stützt. Für uns würde dies die Beteiligung lediglich von einem Zweig der nordischen Rasse auf zwei verschieben; denn ausschalten lassen sich die Germanen durch keine Beweisführung.

Die Entstehung der Mehrstimmigkeit innerhalb der nordischen Rasse bedeutet, daß alle für uns heute lebendige Musik — mit Ausnahme des gregorianischen Gesanges, soweit man diesen als lebendig bezeichnen kann — in einer ihrer wichtigsten Formgrundlagen eine Schöpfung der nordischen Rasse ist. Ohne sie gäbe es, soweit wir wissen, kein harmonisches Empfinden in der Welt der Töne, also auch nicht die Wunderwerke aller Späteren, von den Niederländern angefangen bis auf unsere Tage; denn sie alle ruhen auf den Grundfesten der harmonischen Mehrstimmigkeit.

Es sei nicht verkannt, daß diese unerhörte Bereicherung durch gewisse Verluste erkauft wurde, nämlich auf dem Gebiete der Rhythmik. Die freiströmende Rhythmik des gregorianischen Gesanges, ja auch manche rhythmischen Feinheiten, die man bei Naturvölkern findet, verkümmern, wenn mehrere Stimmen sich genau nacheinander richten müssen. Daß es sich hierbei aber nicht um einen Mangel an rhythmischer Ausdrucksfähigkeit überhaupt handelt, lehrt ein Blick auf unsere großen Tonkünstler.

Gegenüber der grundlegenden Tatsache, daß die nordische Rasse die Schöpferin der Harmonik ist, verliert die andere Frage rassengeschichtlich an Wichtigkeit, ob die germanische Empfindungsart ursprünglich mehr nach Dur oder nach Moll geneigt habe. Mag man aus gewissen Anzeichen folgern, daß ihnen Dur ursprünglich näher gelegen habe, so bleibt doch eins bestehen: nur die Germanen haben kraft der harmonischen Richtung ihrer musikalischen Begabung eine Tonkunst ausgebildet, in der beide Begriffe, Dur und Moll, überhaupt erst möglich

wurden. Ob man daher Moll als „weniger nordisch" ansehen kann, dürfte eine große Frage sein.[1])

Ich weiß nicht, ob der Satz Storcks: „Ein Volk aber, das auf einem Kunstgebiete (nämlich auf dem der bronzezeitlichen bildenden Kunst) so Glänzendes leistet, kann auch den andern nicht verschlossen gewesen sein"[2]) — ob dieser Satz unbedingt zwingend ist. Jedenfalls hat man, genau wie bei den Griechen, aus dem verschiedenen Umfange der auf uns gekommenen Ueberreste schließen wollen, die Musik sei in Altgermanien weniger wichtig gewesen. Und genau wie dort ist das hier ein Trugschluß. Sicher sprechen uns die Erzeugnisse germanischer bildender Kunst und Dichtung auch heute noch als vollwertige Kunstwerke an, während Denkmäler germanischer Tonkunst, wenn wir sie besäßen, uns mehr als Vorklang späterer Herrlichkeit denn als eigenwertige Erfüllung erscheinen würden. Keineswegs aber dürfen wir daraus folgern, daß auch für die Bewußtseinslage des damaligen Menschen die Tonkunst auf untergeordneter Stufe gestanden habe.[3]) Technische Entwicklungshöhe und geistige Bedeutsamkeit sind eben nicht dasselbe. Für unsere Betrachtungsweise ist die letztere hier das Wichtigere, ist ausschlaggebend die Gesinnung, die aus altgermanischer so gut wie aus altgriechischer Tonkunst spricht. Diese Gesinnung ist in allem Wandel nordischer Musik sich selber gleich geblieben.

[1]) Der auf S. 79 erwähnte Aufsatz von Moser behandelt denn auch mehr den Gegensatz von Dur und Moll zu den Kirchentonarten. Uebrigens nennt er diese beiden Welten geradezu „musikalische Rasseneigentümlichkeiten" (S. 271).

[2]) a. a. O. I 124.

[3]) Sicher hat Heusler recht, wenn er sagt: „ein sangfreudiger, melodienfroher Menschenschlag, wie heute etwa die Tschechen oder die Italiener oder unter den Deutschen die Thüringer, sind die Germanen unterm stabreimenden Stil nicht gewesen" (a. a. O. S. 108). Man beachte aber wohl, daß die Beispiele, die er anführt, die später zu beschreibende „musikantische" Natur des dinarischen Menschen meinen. „Sangfreudig", „melodienfroh" sind die nordischen Germanen der Frühzeit nicht gewesen, darum aber nicht weniger von Musik erfüllt.

Sechster Abschnitt

Gregorianik und Germanentum

In die völlig eigengewachsene musikalische Welt, deren Darstellung im vorigen Abschnitt versucht wurde, drang nun also mit der fortschreitenden Bekehrung der Germanen die Musik der christlichen Kirche ein; natürlich, ebenso wie die christliche Lehre, mit dem Anspruch, den Bekehrten die eigentliche, die wahre Tonkunst erst zu bringen.

Es leuchtet ein, daß ein derartiges Ereignis an beiden Klangwelten nicht spurlos vorübergegangen sein kann. Für die germanische Tonkunst hatte es zunächst die Folge, daß sie, gleich der germanischen Dichtkunst, lange Zeiten hindurch ein zurückgedrängtes, halb geächtetes Dasein führen mußte. Daraus erklärt es sich ja zum größten Teil, daß wir so bedauerlich wenig von ihr wissen. Es spricht aber für die starke tonkünstlerische Begabung der Germanen, daß auch die Gregorianik sich auf die Dauer keineswegs vollständig dem Machtbereich der vorläufig unterlegenen Nebenbuhlerin entziehen konnte. Da uns nun die Quellen für altgermanische Musik so spärlich fließen, bilden die Veränderungen, die die Gregorianik unter germanischem Einflusse durchgemacht hat, eine willkommene Ergänzung jener Quellen; denn nach menschlichem Ermessen werden die Veränderungen doch wohl in der Richtung des germanischen Musikempfindens gelegen haben.

Wir brauchen uns nun nicht vorzustellen, der Einfluß germanisch-nordischen Geistes auf den gregorianischen Gesang beginne erst mit der Bekehrung germanischer Länder. Kurz nach Beginn der christlichen Zeitrechnung wird ja jene Ueberflutung Südeuropas durch germanische Wanderscharen, die wir die „Völkerwanderung" nennen, immer stärker; in steigender Zahl dringen nordblütige Menschen in alle Stellungen des öffentlichen Lebens ein, und in dem Maße, wie die Macht der Kirche wächst, wird auch sie germanisch-nordische Herrscherbegabung, germanisches Streben nach weitgespannten Wirkensmöglichkeiten angezogen haben. So überaus wahrscheinlich aber die Annahme ist, daß nordisches Blut im kirchlichen Leben schon der ersten christlichen Jahrhunderte und dadurch auch in der Kirchenmusik eine Rolle gespielt hat, so schwer, ja unmöglich wird es wahrscheinlich für immer bleiben, dies an einzelnen Persönlichkeiten sicher nachzuweisen. Es ist nochmals daran zu erinnern, daß wir ja die Schöpfer der gregorianischen Weisen gar nicht mit Namen kennen; und kennten wir sie, so würden wir doch bei dem Völkergewoge der fraglichen Jahrhunderte in den meisten Fällen ihre blutliche Abstammung nicht nachweisen können. So werden wir uns darauf beschränken müssen, bei gegebenem Anlaß auf einige Persönlichkeiten hinzuweisen, ohne doch über Mutmaßungen weit hinauszukommen.

Viel weiter kommen wir, wenn wir die Natur der Veränderungen betrachten, die die Gregorianik im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat. Die Entwicklungsrichtung weist nämlich unverkennbar

darauf hin, daß germanisches Musikgefühl sich innerhalb des Kirchengesanges immer stärker durchsetzte. Diese entscheidende Behauptung muß hier eingehender belegt werden.[1])

Der V. Kirchenton (mit der Finalis f) steht unter allen dem modernen Dur-Gefühl am nächsten. Es ist nun offensichtlich, daß dieser Ton, der anfangs nicht besonders stark benutzt worden ist, im Laufe der Zeit immer beliebter wurde. Der uralte Tractus kennt nur den II. und VIII. Ton, die ältere Form des Alleluja ebenfalls.[2]) Vom V. Modus dagegen sagt Wagner: „(Der V. Modus) muß sich bei den Kantoren der römischen Schola großer Beliebtheit erfreut haben, da sie ihn ganz augenfällig bevorzugten. Fast ein Drittel der gesamten Gradualresponsorien sind darin abgefaßt. . . . In der hier erhaltenen Ausprägung nähert er sich aber auf weite Strecken dem Dur, und man kann diese Gradualresponsorien aus diesem Grunde als eine besondere Schicht im Meßgesangbuche ansprechen mit einer über den Octoechos" (die Lehre von den acht Kirchentönen) „hinausgehenden Tendenz, d. h. die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß sie den jüngsten Bestandteil des Messegesangbuches bilden."[3]) An einer ganzen Reihe von Stellen verbreitet sich Wagner über das allmählich hervortretende Dur-Wesen der Melodien des V. Tones; vor allem verrät es sich natürlich an einer im allgemeinen ungregorianischen Bevorzugung von Dreiklangsstufen.[4]) Dieselben Beobachtungen kann man beim VI. Modus machen, der tonartlich mit dem V. zusammengehört.[5]) Von dem ausgesprochenen Dur-Charakter der Formel des VI. Tons in der Meßpsalmodie sagt Wagner: „. . . man könnte an eine Einwirkung volkstümlicher Musik denken, die schon im Mittelalter das Dur bevorzugte." Die VI. Psalmformel erscheint ihm „wie ein Fremdkörper im sonst wohlgefügten Bau", und er stellt ausdrücklich fest: „Merkwürdigerweise ist es die F-Tonart, die beidemale die einheitliche Struktur der Formeln stört, das eine Mal die plagale, das andere Mal die authentische Form." Sehr schön paßt hierzu die von Lederer[6]) erwähnte Bemerkung des Engländers Johannes Cotto, der schon im 11. Jahr-

[1]) Als ich die hierher gehörigen Tatsachen zusammenstellte, vor allem aus Peter Wagners dreibändiger „Einführung in die gregorianischen Melodien", habe ich mich im stillen gewundert, daß der große Forscher zwar die Tatsachen selbst in reicher Fülle bringt, die Folgerungen aber nicht zieht, außer gelegentlichen Bemerkungen über den „germanischen und romanischen Dialekt" der Gregorianik. Später stellte ich fest, daß schon Müller-Blattau in dem auf S. 67 angeführten Aufsatz sich über Wagners Zurückhaltung in diesem Punkte wundert. Ausführlichere Hinweise auf die offenbar germanische Natur der gregorianischen Entwicklungsrichtungen habe ich außer bei Müller-Blattau nur bei Rudolf Ficker, Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben, gefunden. Man darf vermuten, daß genaue Einzelforschung hier noch manches würde feststellen können.

[2]) Ursprung a. a. O. S. 31 lehnt es allerdings ab, daß dieser „Typus" des Alleluja älter sei.

[3]) a. a. O. III 383.

[4]) Vgl. a. a. O. III 117, 388, 427.

[5]) Vgl. hierzu die gesamten Ausführungen a. a. O. S. 143—212.

[6]) a. a. O. S. 280.

hundert dem V. Tone nachrühmt, wie schön es sei, wenn man in ihm recht oft durch einen ditonus und semiditonus (d. h. eine große und eine kleine Terz) auf- und absteige. Klarer kann sich das Wohlgefallen am Dreiklang schon in so früher Zeit kaum ausdrücken. Die Neigung zur Dreiklangsthematik nimmt offensichtlich zu; meines Erachtens erweist sie sich auch durch die bei Wagner so oft für Deutschland erwähnte Bevorzugung der Oberterz statt der Obersekunde beim Tuba-Akzent.[1]) — Wirklichen Dur-Sinn nimmt aber der V. Ton erst an, wenn das h nach b erniedrigt wird. Und auch diese Neigung verstärkt sich. Wenn man bei der Tuba a statt der Akzentnote h an manchen Orten b sang,[2]) wenn das h den Leser warnen soll, b zu singen, „wie das vielerorts üblich war",[3]) wenn die Differenzen des V. Tones in Deutschland b statt h zeigen,[4]) wenn gewisse Gradualmelismen des V. Tones „durch die energische Betonung des Tones b" auffallen,[5]) wenn schon Guido von Arezzo den Tritus mit b molle als eine der besten Tonarten für Mehrstimmigkeit erklärt[6]) — was heißt das alles anders, als daß man eben den V. Kirchenton nicht mehr als lydisch, sondern als F-Dur empfand?

Es ist nun überaus bezeichnend, daß die Dreiklangsthematik, also Vorliebe für größere Tonschritte und deutliche Auffassung der Melodien im harmonischen Sinne, sich vor allem in den nördlicheren Gegenden Europas findet. Nicht nur in England (vgl. oben über Johannes Cotto); auch in Gallien bildete sich eine besondere, „gallikanische" Singweise, die nordeuropäisches Musikempfinden berücksichtigte.[7]) Selbst die Schriftsteller der alten Zeit bemerkten schon, daß man im Norden zu anderer Melodiebildung neigte; so sagt Aribo von Freising schon im 11. Jahrhundert: „Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur, quam Langobardis; illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur."[8]) Tatsächlich hatte man bemerkt, daß die „Nationen", d. h. in unserm Sinne die rassisch verschiedenartig zusammengesetzten Menschengruppen, verschiedene Ton-

[1]) Vgl. Wagner III 65, 67, 77, 115, 387; Moser I 128; bei Lederer öfters; Ursprung S. 50 sucht die treibenden Kräfte dieser melodischen Gestaltung geradezu in „der naturhaften, den Germanen und jedenfalls den Indogermanen überhaupt geläufigen melodischen Dur-Moll-Tonalität" und sucht ihren Ausgangspunkt entweder in Niederdeutschland oder im „insularen Gebiet" (Niederdeutschland, Nordfrankreich, Südengland) oder in der arianischen Vergangenheit süddeutscher Stämme.

[2]) Wagner III 34.

[3]) III 97.

[4]) III 135.

[5]) III 390; vgl. auch Moser I 117.

[6]) Lederer S. 281 f.

[7]) Moser I 72 ff.; Storck (I 118) nennt die gallische Liturgie geradezu „stark weltlich gefärbt".

[8]) Nach Abert, Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung S. 14. Wenn Aribo hier die Langobarden als Vertreter südlicher, gleitender Melodiebildung erwähnt, so widerspricht das nicht unserm Gedankengange; denn er tut es nur im Gegensatz zu denen, die er „nos" nennt, d. h. zu den noch in Deutschland sitzenden germanischen Stämmen, die natürlich im 11. Jahrhundert reicher an Nordblut waren als die Langobarden Italiens.

arten bevorzugten; Abert[1]) gibt dafür Beweise aus Regino von Prüm und Guido von Arezzo. Und schließlich ist aus den Aeußerungen der mittelalterlichen Musikschriftsteller auch ersichtlich, daß sie die andere Stimmungswelt der dur-ähnlichen Modi schon ähnlich wie wir empfanden.[2])

Eine allmähliche Verdrängung des kirchentonartlichen Denkens durch harmoniegebundenes, des Südens durch den Norden, bemerkt man auch an dem Eindringen des Unterhalbtons (des subsemitonium modi) in diejenigen Tonarten, wo eigentlich unter der Finalis ein Ganzton zu stehen hätte. In diesem Auftauchen des Leittons liegt ein unbewußtes Streben nach der Kadenzwirkung Dominante—Tonika. Ob nicht das von Wagner[3]) so ausführlich behandelte Entstehen einer subsemitonalen Tuba neben einer älteren subtonalen auf ähnliche Strebungen zurückgeht? Tuba nennt man bei Stücken in rezitierendem Stil den Ton, auf dem die Stimme längere Zeit festliegt. Wenn nun unter diesem Ton ein Halbtonschritt sich befindet, hat man bei den Schlußfällen entschieden mehr das Gefühl, in einer harmonisch gebundenen „Tonart" im heutigen Sinne zu singen, als bei Schlußfällen mit Ganzton unter der Tuba.

Schaut man von diesen vielfachen Ansätzen zu Dur- und Dreiklangs-Melodik auf Abschnitt V zurück, so gewinnt doch manches, was dort halb verschleiert blieb, ein größeres Gewicht.

Auch an anderen Stileigentümlichkeiten der Gregorianik ist die nordische Einwirkung nicht ohne Spuren vorübergegangen. Wir erinnern uns, daß eine der am stärksten orientalisch anmutenden Eigenheiten des Kirchengesanges die ausgedehnten Melismen waren. Bei diesen unterscheidet nun Wagner eine ältere, noch rein orientalische Gruppe von einer jüngeren mit römischen Zügen. Den Unterschied findet er in der Wendung von regellosem Auf- und Abwogen zu klarem Aufbau.[4]) Wenn er zu dieser Umgestaltung sagt: „War doch Systematik und planmäßige Durchdringung geistiger Aufgaben von jeher eine starke Seite des römischen Ingenium", wenn Besseler[5]) in demselben Zusammenhange feststellt: „In ihnen (den Allelujakompositionen) ist das Bemühen um die rationale Bewältigung und musikalische Formgebung der üppig wuchernden orientalischen Melismatik am stärksten fühlbar", wenn er[6]) den römischen Kantoren „ein gewisses Ideal melodischer Prägnanz, Knappheit und Uebersichtlichkeit", „planmäßige Verdichtung des Melodischen und deutliche Akzentverteilung" zuschreibt — so verrät sich darin m. E. eine rassenhafte Einwirkung. War es wirklich „römisches Ingenium", das hier wirkte, dann doch wohl altrömisch-

---

[1]) Die Musikanschauung des Mittelalters S. 232 und 233.
[2]) Vgl. Abert a. a. O. S. 234—247.
[3]) Vgl. a. a. O. III 26, 41, 49, 65, 69, 73.
[4]) Vgl. a. a. O. III 398, 407.
[5]) Musik des Mittelalters und der Renaissance S. 60.
[6]) a. a. O. S. 57 f.

nordisches, das in einzelnen schöpferischen Geistern immer noch einmal durchschlagen konnte; unmöglich wäre aber für die fragliche Zeit auch nicht, daß hier bereits „neurömisch"-germanisches „Ingenium" mitspricht. In beiden Fällen wäre es nordisch-straffer Baugeist, der zu klarer Durcharbeitung der Form strebt.

Dem straff diatonischen Melodiegefühl der Germanen haben offenbar die vielen, großenteils nichtdiatonischen Verzierungen, die der gregorianische Gesang aus seiner orientalischen Heimat an sich trug, nicht zugesagt und auch in der Ausführung Schwierigkeiten bereitet. Tadel und Spöttereien der Römer über diese germanische „Unfähigkeit" sind mehrfach überliefert,[1]) und wenn auch manches daran Uebertreibung gewesen sein mag, so ist es doch nicht ganz aus der Luft gegriffen gewesen. Wenn die völlige Diatonisierung der gregorianischen Melodien, das Verschwinden der nichtdiatonischen Stufen, später niemandem als Verlust aufgefallen ist,[2]) so mußte dies Geschehen doch in der Richtung des allgemeinen, jetzt eben germanisch-nordisch bestimmten Empfindens liegen.

Bedenkt man, daß die Diatonisierung mitveranlaßt wurde durch die diastematische Neumenschreibung[3]) und durch die endliche Festlegung der Noten auf Linien, so darf man wohl fragen, ob nicht auch an der großen Errungenschaft der neuen Notenschrift nordischer Erfindergeist irgendwie beteiligt gewesen sei. Rudolf Ficker in dem mehrfach erwähnten Aufsatz nimmt es ohne Einschränkung an; auch aus dem, was Peter Wagner über die Neuerung sagt, schimmert die Wahrscheinlichkeit germanisch-nordischer Mitbeteiligung deutlich durch.[4]) Und hier scheinen mir nicht nur die in der Sache liegenden Gründe, sondern auch die beteiligten Persönlichkeiten und Örtlichkeiten für nordischen Einfluß zu sprechen. Für die Ausbildung der Diastematie sind die sogenannten langobardischen oder beneventanischen Neumen des Benediktinerklosters Monte Cassino besonders wichtig; die genannte Gegend aber hat durch Langobarden und Normannen bestimmt starke nordische Einwirkungen erfahren.[5]) Die nördlich der Alpen gemachten Versuche diastematischer Schreibung dürfen wir wohl ohne Bedenken nordischen Erfindern anrechnen. Der Flame Hucbald wird von Wagner

---

[1]) Bezeichnende Stellen bei Wagner II 163.

[2]) Wagner II 292f.

[3]) „Diastema ist bei den Alten das Intervall, diastematisch also eine Tonschrift, welche die einzelnen Intervalle genau angibt, im Gegensatz zur cheironomischen, welche wohl die Richtung der Bewegung angibt, nicht aber deren Schritte mißt." Wagner II 259 Anm. 1.

[4]) Hauptstellen bei Wagner: II 112, 222, 228, 258, 262, 263, 266, 272, 281, 299, 301.

[5]) Der Benediktinerorden, dessen Stammkloster Monte Cassino ist, hat stets eine große Rolle in der Kirchenmusik gespielt. Ob nicht Forschungen darüber möglich wären, welches die mutmaßliche Blutsangehörigkeit seiner Mitglieder in jenen entscheidenden Zeiten gewesen ist? So wenig das Klosterideal an sich nordischem Wesen entspricht, wäre es doch erklärlich, wenn sich in jenen Zeiten grundsätzlicher Entwertung des Irdischen gerade auch tiefer veranlagte nordische Menschen entschlossen hätten, der Welt den Rücken zu kehren.

geradezu als Vorläufer Guidos bezeichnet. — Und nun die Erfindung der Notenlinie selbst! „Zum ersten Male tritt die Notenlinie schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts auf, in einer Notiz des Chronisten des Klosters Corbie zum Jahre 986 ..."[1]) Corbie aber ist ein Benediktinerstift an der Somme, gegründet 662, das Mutterkloster von Korvey. Diese Gegend ist wohl im Jahre 986 hinreichend „germanenverdächtig". Ebenso steht es m. E. mit Guido von Arezzo, dem großen Vollender der Linienschrift. Seine Herkunft steht ja allerdings nicht fest; aber eine bessere Annahme als die, die ihn in das Kloster Saint-Maur-des-Fosses bei Paris versetzt, ist m. W. noch nicht gefunden worden. Danach könnte er sehr wohl etwa ein Franke gewesen sein.

Nach alledem scheint es doch nicht überkühn, einen großen Anteil an der bahnbrechenden Neuerung, der Umgestaltung der Notenschrift, dem grübelnden Erfindergeist nordischer Klosterbrüder zuzuschreiben.

Alles bisher über die Gregorianik Gesagte, sowohl im vorletzten Abschnitt wie in diesem, bezieht sich im wesentlichen auf die Psalmodie. Neben ihr steht seit den ältesten Zeiten die Hymnodie, worunter man alle die kirchlich-musikalischen Schöpfungen begreift, deren Texte nicht aus den heiligen Schriften stammen, sondern neugedichtet sind. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß hier die vorderasiatisch-orientalischen Einflüsse weniger stark waren, da es für diese Formen keine synagogalen Vorbilder gab. Die glanzvolle abendländische Entwicklung der Hymnodie, deren Hauptform die Sequenz ist, hat denn auch niemals Zweifel an ihrem germanisch-nordischen Grundwesen aufkommen lassen.

Aber bevor die Sequenz sich in der Karolingerzeit entfaltete, hat die Hymnodie bereits eine jahrhundertelange verwickelte Geschichte. Wegen der Weitschichtigkeit des Gebietes kann hier nur auf einige Dinge hingewiesen werden, die rassisch bedeutsam erscheinen.

Die Entstehung der frühesten Hymnodie aus den Bestrebungen auf Vermählung antiker und jungchristlicher Kunst, die daraus folgende textliche und musikalische Anlehnung an die Formen hellenischer Lyrik, die wahrscheinliche Zulassung der Kitharabegleitung, die teilweise belegte Benutzung griechischer Tonschrift für Hymnen — dies alles rührt uns an wie ein letzter Hauch aus den Tagen hellenischer Kunstübung, führt aus dem Bannkreis der Synagoge weit hinweg.[2]) Daß bei dieser geistigen Haltung vielfach die Stimme des Blutes der Hymnenschöpfer mitgesprochen hat, ist sehr glaubhaft.

Dieser freiere Atem ist der Hymnodie stets geblieben. Auffallend ist es vor allem, welch starke Rolle sie bei allen „Ketzern" und „Irrlehrern" der ersten christlichen Jahrhunderte gespielt hat. Wieviel versprengtes Nordblut mag unter diesen Abtrünnigen gewesen sein, deren Lehren vielfach nichts anderes bedeuten als Auflehnung des „arischen" Geistes gegen den „semitischen"! Dieses dunkle Gebiet verdiente eine musik-

[1]) Wagner II 272.
[2]) Für die Einzelheiten vgl. vor allem Ursprung a. a. O. S. 4—14.

geschichtliche Sonderdarstellung, die m. W. noch nicht vorhanden ist; hier können nur kurze Andeutungen gemacht werden.

So berührt es uns z. B. wie ein nachdenklich stimmender Vorklang, daß Marcion (2. Jahrh. n. Chr.), von dem Günther[1]) sagt, er habe das Christentum in unbewußt nordischem Sinne erfassen wollen, einer der frühesten Hymnenverbreiter in Rom gewesen ist, ebenso um dieselbe Zeit der Gnostiker Valentin. Gnostiker und Manichäer sind dann vor allem im 3. Jahrhundert gewaltige Hymnendichter und -komponisten gewesen; genannt werden vor allem Bardesanes oder Bardaisan (gest. 222) mit seinem Sohne Harmonios, und Mani (gest. 276). Ihr rechtgläubiger Gegner, Ephrem oder Aphrem der Syrer (gest. 373), überwand sie u. a. durch Gegenkompositionen auf ihrem Gebiete. Immer ist es mir auffallend erschienen, daß gerade dieser Ephrem nicht ohne große Wahrscheinlichkeit als der Schöpfer des sogenannten akzentuierenden Hymnenverses angesehen wird, desjenigen Verses also, der nicht mehr nach antiker Weise Längen und Kürzen maß, sondern betonte und unbetonte Silben wog. Denn dieser akzentuierende Vers ist, wie wir wissen, ein uraltes Besitztum der Germanen, wahrscheinlich auch der Römer, anscheinend also etwas Indogermanisches. Nun gibt Besseler[2]) ein Beispiel von Melodien des heutigen syrischen Kultus, in denen nach seiner Angabe möglicherweise noch Melodiengut aus der Zeit Ephrems erhalten ist — und dieses Beispiel weicht von hebräisch-orientalischer Melodik vollkommen ab! Da fragt man sich denn doch: Wie um Gotteswillen war dies alles gerade in Syrien möglich? Besseler selbst versucht eine Lösung, die rassisch sehr zu denken gibt: „Ob diese künstlerische Tat, die den Melodiebegriff der gesamten abendländischen Musiktradition entscheidend bestimmt hat (!), auf die Hymnendichter der Gnosis oder erst auf die Zeit Aphrems zurückgeht, kann heute nicht entschieden werden. Manches spricht gegen eine führende Rolle des eigentlichen Syrertums. Mani und wahrscheinlich auch Bardaisan waren ihrer Herkunft nach Iranier. Aphrem stammte aus dem stark persisch durchsetzten Osten Mesopotamiens, der noch zu seinen Lebzeiten endgültig dem Sassanidenreiche zufiel, und hat zuletzt im oströmischen Edessa an einer vielleicht von ihm selbst gegründeten „Schule der Perser" gewirkt. So ergibt sich im Hinblick auf die musikalische Gestaltung der Eindruck, als seien die Grundzüge des syrischen Chorstils und damit auch des Hauptbestandes gregorianischer Melodien weniger von semitischem als von hellenistisch-iranischem Geiste geprägt worden."[3]) Ist es bei solcher Sachlage zu kühn, von der Möglichkeit „versprengten Nordblutes" zu reden? Regt sich hier bei späten Nachkömmlingen nordischer Iranier noch ein arteigenes Musikgefühl, dessen Spuren wir in Altpersien vergeblich suchten? Ein Musikgefühl, dessen Art vernehmlich an Germanien anklingt, und das uns auf tonkünstlerischem Gebiete die anderwärts erwiesene nahe Verwandtschaft des persischen

[1]) Rasse und Stil S. 124 Anm. 1.
[2]) a. a. O. S. 48.
[3]) a. a. O. S. 49.

und des germanischen Geistes wenigstens spurenhaft bestätigt? Ist die Möglichkeit versprengten Nordblutes nicht auch bei dem aus Alexandrien stammenden Arius oder Areios (gest. 336) gegeben, der ebenfalls „ein begnadeter Dichter und Sänger" (Ursprung) gewesen ist? Von seiner Musik ist uns nichts erhalten; die nordischen Züge seiner Lehre aber, die bekanntlich die Germanenstämme so stark anzog, sprechen dafür.

Nun ist aber die Verbindung der ersten abendländischen Hymnenverfasser mit den eben aufgezeigten Strömungen geschichtlich gesichert. Hilarius von Poitiers (gest. 366), „der in seiner Nachbarschaft die arianischen Westgoten sitzen hatte und auf Kaisers Befehl längere Zeit in der Verbannung im Orient lebte",[1]) ist der erste namhafte Vertreter der Hymnodik im Abendland; Ambrosius von Mailand (gest. 397), „der sich ebenfalls von Arianern umlagert sah und namentlich auch einen Arianer als Vorgänger auf seinem Bischofsstuhl gehabt hatte",[2]) führte sie zum Siege. Ob sich bei all diesen „Beeinflussungen" nicht verwandte nordische Seelen unbewußt die Hand gereicht haben? Zumal was wir von Ambrosius als Mensch und Künstler wissen, berührt uns Germanen eigenartig vertraut. Zwar daß er in Trier geboren ist, hat hierfür keine Bedeutung; sein Vater war als römischer Beamter dort. Höchstens könnte man mit Moser[3]) die Möglichkeit erwägen, ob er in Trier und später im lombardischen Mailand germanisches Melodiengut kennen gelernt habe. Aber er stammte aus edlem altrömischen Geschlecht, und die Gewalt seiner Persönlichkeit, die Eigenart seiner künstlerischen Begabung legen den Gedanken nahe, daß hier in Spätzeiten noch einmal eine nordische Seele aus dem Rassensumpf emporstieg, was biologisch durchaus möglich und wofür Ambrosius keineswegs das einzige Beispiel wäre. Gegenüber den manchmal etwas engen Anschauungen seines Schülers Augustinus über die Tonkunst erscheint die Stellung des Ambrosius zur Musik furchtlos, weltoffen und herzlich; wie ein germanischer Recke, wie ein Luther erscheint er einem hier. Daß in den Dichtungen des Ambrosius der altrömische versus saturnius wieder aufklingt, berührt wie ein Sinnbild. Für die unverkennbar nordische Gesamthaltung seiner Dichtungen sei folgende Schilderung angeführt: „Die Glut der Leidenschaften ist da, aber verborgen und wie zugedeckt, ein Feuer, das im Innern und nach innen brennt, die Flamme einer männlichen, ruhig-ernsten Begeisterung." — „Hymnen, in denen nichts Weichliches, in denen vielleicht wenig Zartes zu finden, aber statt dessen eine felsenhafte Stärke, der alte römische Stoizismus, umgewandelt und verklärt ..." — „Kürze, Kraft, Prägnanz, das sind seine Haupteigenschaften."[4])

Diese Worte könnte man unverändert auf die zu den ambrosianischen
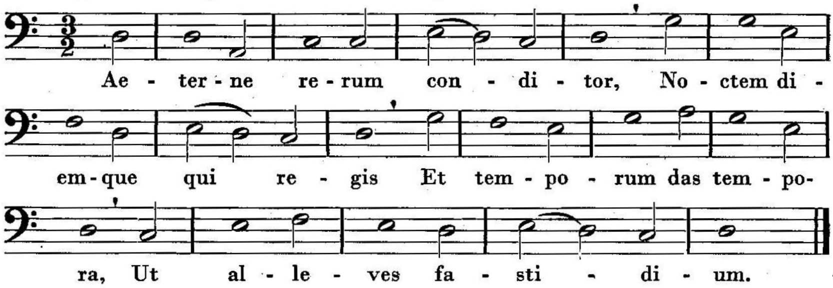
---

[1]) Ursprung a. a. O. S. 13.
[2]) a. a. O. S. 13.
[3]) a. a. O. I 26.
[4]) Guido Maria Dreves, Aurelius Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges, 1893, S. 2ff.
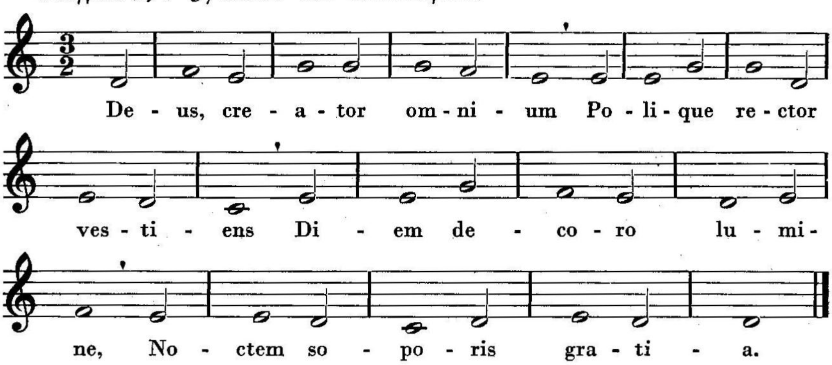
Hymnen überlieferten Melodien anwenden.[1]) Wundervoll werden sie von Besseler beschrieben: „In den ambrosianischen Weisen sind mit römischer Knappheit Tonquadern zu einem Chorgesang geschichtet, der in Aufstieg, Höhe und Niedergang einen neuen Musikwillen, ein Bewußtsein von Raum und Kraft verrät. Ein neues Ethos erfüllt diese Hymnen. Statt ekstatischer Aussprache der gläubigen Seele wuchtet hier der Chorstil einer Ecclesia militans."[2])

Hier zwei Beispiele nach Dreves:

Beispiel 18: Hymnus des Ambrosius.



Beispiel 19: Hymnus des Ambrosius.



Klingen diese Weisen nicht wie germanische Kampflieder? Man füge die Oberquinte hinzu, und die Tonwelt der Isländerweisen steht vor uns. Lebt nicht in ihnen der trotzige Geist der Reformationslieder? Das Hinarbeiten des Ambrosius auf einen volkstümlichen Gemeindegesang heben alle Beurteiler einstimmig hervor. Auch dies scheint mir ein nordischer Zug: Kein Mittler zwischen dem einzelnen Menschen und seinem Gott, auch nicht in der Kunst!

Daß Hilarius und Ambrosius Gegner des Arianismus waren, spricht nicht gegen die eben vorgetragenen Gedanken. Um „Grundsätze", auch

[1]) Vgl. Ursprung a. a. O. S. 33 f. über die Echtheitsfrage der Melodien.
[2]) a. a. O. S. 47.

um solche, die dem nordischen Wesen eigentlich urfremd waren, haben sich nordische Menschen von jeher mit Vorliebe die Schädel eingeschlagen und sich gegenseitig in den Bann getan.

Ich habe die Kunst des Ambrosius etwas ausführlicher dargestellt, weil sie mir in ihrem Wesen der des Notker Balbulus und seiner Zeitgenossen verwandt scheint. Und hier treten wir nun vollkommen auf germanisch-nordischen Boden. Mag die Entstehungsgeschichte der Sequenz nach Wagner[1]) mehr nach Byzanz hinüberweisen, mag Ursprung[2]) recht haben, wenn er nach neueren Forschungen ihre rein abendländische Entstehung in Frankreich betont — sicher müssen wir in ihr eine im wesentlichen germanische Neuschöpfung auf dem Boden der Gregorianik sehen. „Die Intensität, mit der die fränkischen und alemannischen Musiker ihre Aufgabe ergriffen, gibt der Karolingerzeit ihr eigentümliches Gepräge. Der Schwerpunkt der europäischen Musik verlagerte sich mit dem 9. Jahrhundert nach Norden."[3]) Wie schon der Ausdruck „fränkisch und alemannisch" besagt, können wir hier endlich auch einmal an die Abstammung der Komponisten mit ziemlicher Sicherheit heran. Allen voran Notker Balbulus († 912), ferner seine engeren Zeitgenossen Ratpert († 884), Tuotilo († 912), Abt Hartmann († 924), dann die wenig jüngeren Berno von der Reichenau († 1048), Wipo († nach 1048), Hermannus Contractus († 1054), Godeschalk († 1098) — „alle diese um Notker sich herum gruppierenden Künstler sind deutscher Abstammung".[4]) „Deutscher Abstammung" heißt aber für jene Zeit: höchst wahrscheinlich nordischen Blutes. Dies wird noch wahrscheinlicher dadurch, daß viele von ihnen aus Adelsgeschlechtern stammten.

Die Eigenschaften nun, durch welche die Sequenz sich als eine Schöpfung germanisch-nordischen Musikgeistes erweist, sind folgende:
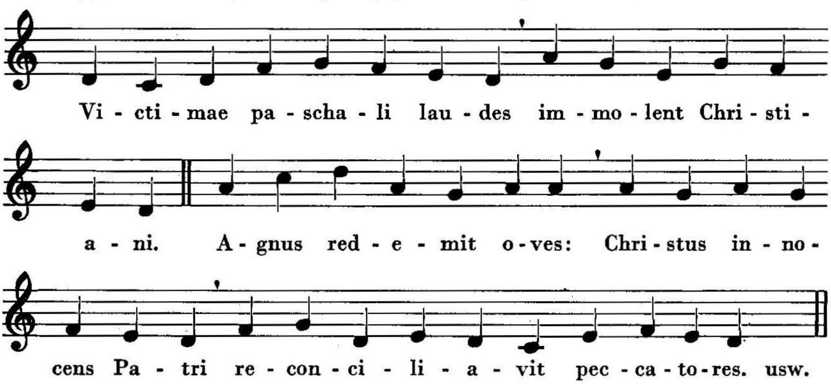
Erstens ihre rhythmische Natur. Mag nun der Ursprung des schwere und leichte Silben wägenden statt lange und kurze messenden Verses sein, welcher er will (vgl. S. 92), sicher ist der Sieg des ersteren Grundsatzes in der Sequenz dem Umstande zuzuschreiben, daß mit ihm dem Germanen etwas in die Hand gegeben wurde, das seinem angeborenen Gefühl entsprach. Die neueren Forscher (Moser, Ursprung, Müller-Blattau) weisen übereinstimmend auf die Aehnlichkeiten zwischen dem rhythmischen Reich der Sequenzen und dem der altgermanischen Dichtung hin; ist uns doch in dieser in der Tat schon längst die Vierhebigkeit wie auch die unregelmäßige Verteilung der Senkungen begegnet. — Daß die Austilgung der Melismen, die der Gregorianik auf weite Strecken ihr Gepräge geben, mit der Eigenart des germanischen Rhythmusgefühls zusammenhängt, erscheint mir sicher. „Melismenfeindschaft", deren Vorhandensein Ursprung[5]) be-

[1]) a. a. O. Bd. I Kap. XIII.
[2]) a. a. O. S. 69f.
[3]) Besseler a. a. O. S. 63.
[4]) Wagner a. a. O. I 269.
[5]) a. a. O. S. 67.

streitet, wird damit nicht behauptet; unbestreitbar aber ist doch dies: während der nordische Geist sich dort, wo die Melismen nun einmal vorhanden waren, an ihrer straffen Durcharbeitung genügen ließ (vgl. S. 89), hat er sie dort, wo er neue gregorianische Formen selbständig schuf, überhaupt nicht angewendet.

Zur Veranschaulichung der rhythmischen Natur der Sequenz diene uns eine der berühmtesten und schönsten, wenn nicht die schönste überhaupt, Wipos Ostersequenz.

Beispiel 20: Wipos Sequenz „Victimae paschali".
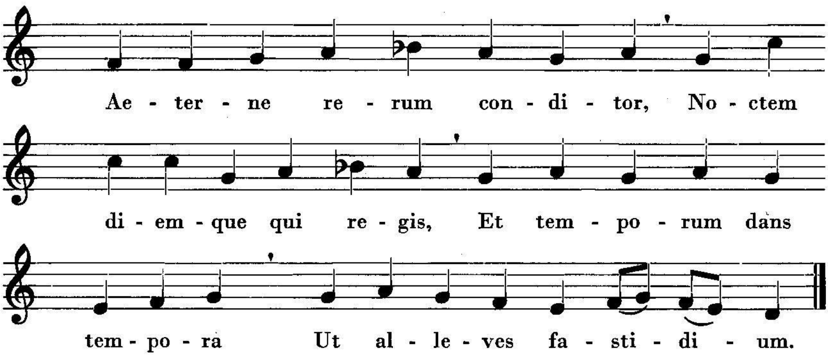


Möglicherweise hat sich Wipo in dieser pentatonische Züge verratenden Melodie an germanisches Erbgut angelehnt. Gegenüber der gelenkigen Anmut der südlichen Gregorianik herrscht hier schwerschreitende Wucht; man denkt an den „hêrlîchen ganc" des germanischen Recken, an den feierlich-schreitenden Zug germanischer Kreuzfahrerlieder wie „In Gottes Namen fahren wir" (Vgl. S. 106). Der Vergleich mit der rhythmischen Welt der Edda liegt auf der Hand.

Zweitens ihre melodische Natur. Es wurde am Anfang dieses Kapitels dargelegt, wie sich in der Psalmodie im Laufe der Jahrhunderte der Durchbruch des germanischen Harmoniebewußtseins an der Gestaltung der Melodie verrät. Dieselbe Erscheinung zeigt sich in der Hymnodie, nur wohl noch deutlicher. Da es nicht möglich ist, diese Neigungen hier nochmals ausführlich zu schildern, sei der Leser auf die einschlägigen Werke verwiesen, die Beispiele der immer stärker werdenden „Dur-Moll-Tonalität" (Ursprung) aus sehr verschiedenen Zeiten bringen.[1]) Einige der bezeichnendsten von Wagner gegebenen Melodien mögen hier folgen:

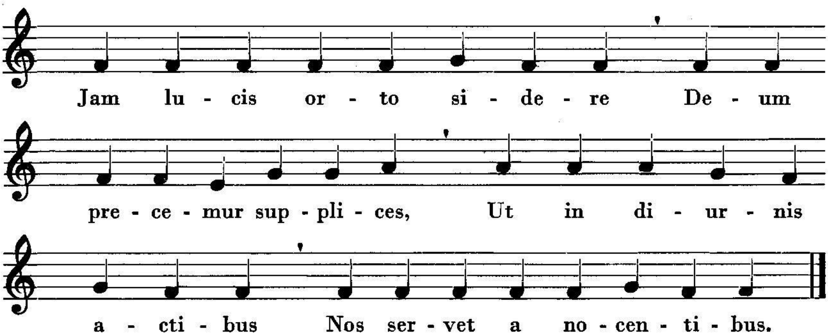
---

[1]) Vgl. z. B. Wagner a. a. O. II 461, III 464, 471, 482, 484, 486, 489, 490, 494, 515; Moser a. a. O. I 68, 81, 102f., 107; Ursprung a. a. O. S. 172.

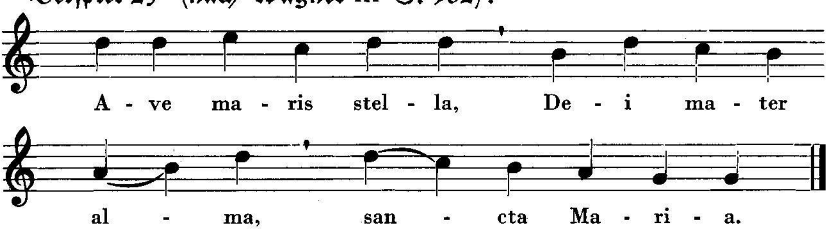
Beispiel 21 (nach Wagner III S. 464):



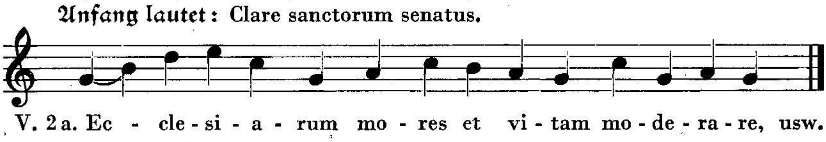
Beispiel 22 (nach Wagner III S. 471):
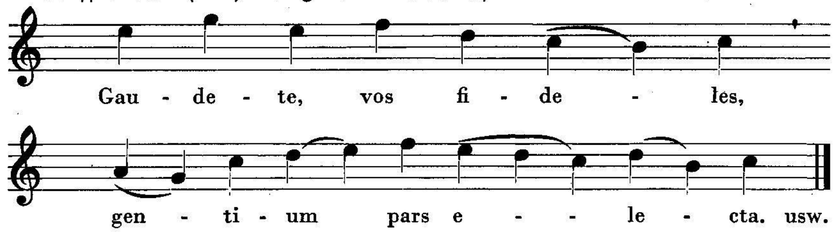


Beispiel 23 (nach Wagner III S. 482):
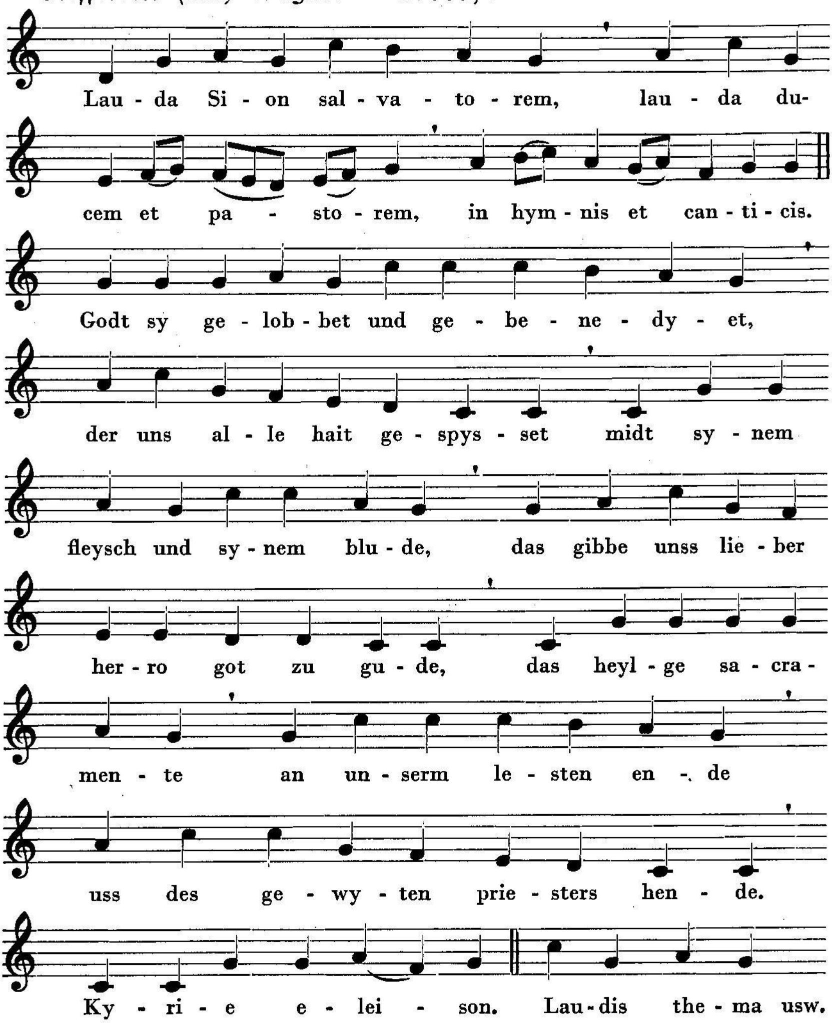


Beispiel 24 (nach Wagner III S. 486):
Anfang lautet: Clare sanctorum senatus.



Beispiel 25 (nach Wagner III S. 489):



Beispiel 26 (nach Wagner III S. 515):



In diesen Zusammenhang gehört es wohl auch, wenn Ekkehard über Tuotilos Weisen sagt, sie seien „eigentümlich und sehr kenntlich, denn Neumen (d. h. hier: Melodien), die nach Psalter und Rotta, worauf er besonders stark war, erfunden sind, haben eine besondere Süßigkeit".[1]) Da die Instrumente, wie wir wissen, in Dur gestimmt waren, so wird die „besondere Süßigkeit" der Weisen Tuotilos wohl auch im Vorwiegen der Durauffassung bestanden haben.

Die Verwendung von Instrumenten widerspricht ja eigentlich überhaupt der Gregorianik; in ihrer wenn auch nur schüchternen Heranziehung dürfen wir wiederum das Eindringen germanisch-nordischen Musikgefühls bestätigt sehen.[2])

Die immer stärkeren melodischen Wandlungen bei der Neuschöpfung gregorianischer Weisen rütteln bereits sehr merklich an den stilistischen Grundfesten der Gregorianik; schließlich aber hat der nordische Musikgeist diese Grundfesten gesprengt, indem er die Gregorianik zur Mehrstimmigkeit zwang.

Wir haben in Abschnitt V gesehen, daß die Mehrstimmigkeit in germanisch-heidnischer Tonkunst in irgendeiner Form vorhanden war. Welche bewegenden Kräfte sie in die kirchliche Tonkunst eindringen ließen, ist, was das Grundsätzliche betrifft, nicht schwer vorzustellen. „Die Verhältnisse haben sich also sicher dahin entwickelt, daß die mit dem Volksgeiste genährten Angehörigen der Kirche" (d. h. in unserer Sprache: die nordrassischen Geistlichen Deutschlands, Englands, Frankreichs!) „rein aus innerem Zwang die Kirchenmusik mit den Elementen der ihnen angeborenen Volksmusik zu durchdringen strebten. Gewiß lag in diesen frühen Jahrhunderten die ganze Kunstpflege in den Händen der Geistlichen. Aber daß auch das geistliche Gewand nicht jene eingeborene Kunstanschauung zu ertöten vermochte" (d. h. daß Rasse stärker ist als geistige Umwelt!), „sehen wir deutlich in der deutschen Literatur, wo uns Mönche als erste alte Heldengedichte und die Tiersage aufgezeichnet haben."[3]) Das heißt, auf den kürzesten Ausdruck gebracht: Mit den nordischen Menschen brach notwendig der nordische Stil der Gestaltung in die Gregorianik ein.

Dagegen ist noch keineswegs überall ganz klargestellt, in welcher Weise nun der Einbruch der Mehrstimmigkeit in die kirchliche Tonkunst im einzelnen vor sich ging. Wenn neuere Forschungen recht haben, daß bereits im 7. Jahrhundert die Mehrstimmigkeit im Kirchengesange zu Rom nicht ganz unbekannt war und daß schon der angelsächsische (!) Bischof Aldhelm († 709) die Mehrstimmigkeit kannte, die man später „organum" nennt;[4]) wenn wir andererseits bedenken, daß eine wirklich harmonische Mehrstimmigkeit in unserem Sinne sich erst ums Jahr

[1]) Angeführt nach Storck, Gesch. d. Musik I 122.

[2]) Vgl. Moser I 86 die schöne Schilderung des „volkstümlich-kernhaften Zuges" in der Musikübung der Benediktiner.

[3]) Storck, Gesch. d. Musik I 168.

[4]) Vgl. S. 82.

1400 herausbildet, so füllen die mehrstimmigen Versuche in engerem oder loserem Anschluß an die Gregorianik nicht weniger als sieben Jahrhunderte. In diesem vergleichsweise ungeheuren Zeitraume bleibt noch vieles einzelne zu erforschen. Das rassengeschichtlich Bedeutsame ist nach dem heutigen Stande unserer Kenntnis folgendes:

Der erste uns genauer bekannte Musiker, der uns im Sinne Storcks als „mit dem Volksgeist genährter Angehöriger der Kirche" entgegentritt, ist der flandrische Mönch Hucbald von St. Amand (etwa 840—930). Er hat ausführlich über die Mehrstimmigkeit seiner Zeit geschrieben; einiges von dem, was unter seinem Namen geht, stammt aber nur aus seinem Kreise. Riemann hat sich nun große Mühe mit einer Art von Ehrenrettung Hucbalds gegeben, indem er nachweisen will, daß das Quintenorganum, d. h. die dauernde Gleichbewegung der beiden Stimmen im Abstande der Quint, erst eine verkalkte Alterserscheinung in Hucbalds Schriften sei. Wir haben aber heute bereits wieder gelernt, uns mit mehr Verständnis in jene alte Klangwelt zu versetzen, und die Ehrenrettung wird überflüssig. Die „berüchtigten Mixturwirkungen", von denen Riemann ein Beispiel gibt,[1]) jagen dem keinen Schrecken ein, der isländische Gesänge kennt. Was der germanische Mensch bei dieser Art von Mehrstimmigkeit empfunden hat, scheint mir von Ficker viel besser dargestellt zu sein. Indem er nachdrücklich betont, daß das organum nach Ausweis der Quellen langsam und breit ausgeführt werden sollte, sieht er als seine wesentliche künstlerische Wirkung eine Aufeinanderfolge von lauter gewissermaßen selbständigen Klangereignissen an, bringt also das organum mit seiner Deutung mehrstimmiger Lurenmusik zusammen. „Die Musik der organa, welche die mächtig erhabene Räumlichkeit der romanischen Dome erfüllte, war daher ein ernstfeierliches Wogen in Klängen, welche sich über den breitgezogenen Tönen des liturgischen Melodiegerüstes erhoben."[2]) Mit dieser Schilderung der „lastenden Akkordsäulen" ist das Herauswachsen des organum aus germanisch-heidnischer Klangwelt deutlich gekennzeichnet. Der Leser mache einmal selbst den Versuch, eine gregorianische Melodie in ganz langsamem Zeitmaß in tiefer Tonlage zu quintieren: es entsteht dann in der Tat ein feierlich-ernster, schwerlastender Klang, der in der Einbildungskraft mit romanischer Baukunst ausgezeichnet zusammenpaßt.

Wie man die Mehrstimmigkeit des Hucbaldstils der romanischen Baukunst vergleichen kann, so die des 12. und 13. Jahrhunderts der gotischen. Das ergibt für eine rassische Kunstbetrachtung eine Reihe fesselnder Ausblicke. Das erste Hauptgebiet der Gotik ist bekanntlich Nordfrankreich gewesen. Und in genau demselben Gebiete, in der Isle de France mit ihrem Mittelpunkt Paris, treten die Männer hervor, die die gotische Mehrstimmigkeit schaffen: Leoninus, Perotinus, beide als erste an der Schwelle des neuen Stils im 12. Jahrhundert in Paris lebend, Petrus de Cruce aus Amiens, Johannes de Garlandia der Aeltere, geboren in England, schaffend in Paris, endlich die beiden

[1]) a. a. O. I 2 S. 144. [2]) a. a. O. S. 512.

Hauptvertreter der neuen Satzkunst, Franko von Paris und Franko von Köln, beide dem 13. Jahrhundert angehörend, der letztgenannte gewissermaßen ein östlicher Vorposten des Hauptverbreitungsgebietes seiner Kunst. Daß diese Männer nordischen Geblüts gewesen sind, darf man bei den rassischen Verhältnissen des in Frage kommenden Gebietes zu ihrer Zeit bis zum Beweise des Gegenteils annehmen; darüber hinaus wäre es aber sehr möglich, daß die Mehrzahl von ihnen fränkischen Stammes gewesen und die Schöpfung des gotischen Musikstils mithin demselben Germanenstamme zuzuschreiben wäre, dem wir, aufs ganze gesehen, den gotischen Baustil verdanken. Und nun blicken wir rückwärts auf den romanischen Stil! Wenn die Kunstgeschichte recht damit hat, daß die Heimat des romanischen Baustils etwa in Westfalen zu suchen sei, also mehr dem kraftvoll-ungefügen Sachsenstamme angehört, und damit zusammenhalten, daß die Heimat des Organalstils ebenfalls mehr im Gebiete niederdeutscher Stämme zu liegen scheint — ist es dann zu kühn, in der romanischen Tonkunst und Baukunst gleicherweise niederdeutsche, in der Hauptsache sächsische Kräfte am Werk zu sehen? Ist es zu kühn, für die romanische Kunst eine Einwirkung fälischer Rasse anzunehmen, was zu ihrem wuchtig-ernsten Wesen so vorzüglich paßt? Es wäre dies einer der sehr seltenen Fälle, wo man in der Tonkunst auf Spuren der fälischen Rassenseele stieße, die im allgemeinen offenbar keine musikalischen Schöpfernaturen hervorgebracht hat.

Wenn wir nun die nordostfranzösische Tonkunst des 12. und 13. Jahrhunderts — die sogenannte ars antiqua — als gotisch bezeichnen, so dürfen wir bei ihr doch nicht etwa Kunstwerke von solcher Vollendung erwarten, wie sie uns die gleichzeitige bildende Kunst geschenkt hat. Die mehrstimmige Tonkunst hatte sich in unendlich zähem Ringen erst das Rüstzeug zu schaffen, mit dem eine spätere Zeit ihre musikalischen Dome türmen sollte. Aber gerade die Zähigkeit des Ringens, die unverzagten, nimmermüden Versuche zeigen uns, wie tief in der Seele dieser Männer der Trieb wurzelte, die ihrer Rasse als Schicksal und Aufgabe gesetzte Erlösung der Mehrstimmigkeit aus den Fesseln des widerstrebenden Stoffes zu verwirklichen.

Die wenig befriedigende Wirkung der auf uns gekommenen mehrstimmigen Versuche der ars antiqua erklärt sich daraus, daß man anfangs dem rhythmischen Aufeinanderpassen der einzelnen Melodien mehr Sorgfalt zuwandte als dem harmonischen. Gleich den Einzelgebilden eines gotischen Domes verselbständigten sich die zusammengekoppelten Melodien rhythmisch in der erstaunlichsten Weise. Harmonisch dagegen brauchten die Melodien anfangs nur an gewissen Einschnitten der Bewegung übereinzukommen. Daraus erklärt es sich, daß uns die meisten dieser Werke in ihrem Zusammenklange äußerst fragwürdig erscheinen. Und doch war dies ein notwendiges Durchgangsgebilde, wenn sich die mehrstimmige Tonkunst aus der urweltlich-erhabenen Starrheit der romanischen Zeit wirklich zu dem entwickeln wollte, was später als kontrapunktische Polyphonie wie

ein Siegesgesang nordischer Schöpferkraft Europa durchtönte. Zweierlei galt es zu erreichen: die melodisch-rhythmische Verselbständigung der Stimmen, und ihr harmonisches Zusammenklingen trotz solcher Verselbständigung. Kein Wunder, daß nicht beides gleichzeitig gelang. Nachdem aber die eine Aufgabe bezwungen war, meldete sich sofort wieder der eingeborene Trieb der nordischen Rasse zur harmonischen Bindung der selbständig gewordenen Stimmen. Kurz gesagt, geht der Kampf hier um die Anerkennung der Terz als Konsonanz, und dieser Sieg des Dreiklangs, wie man ruhig sagen kann, zeigt noch einmal die dem nicht rassengeschichtlich Denkenden so geheimnisvollen Ströme aus England. Sowohl in der Lehre als auch in der Ausgestaltung der Formen verhilft England der harmonischen Auffassung der Mehrstimmigkeit kraftvoll zum Durchbruch.[1]) Doch damit sind wir bereits an den Grenzen der Zeit angelangt, die im übernächsten Abschnitt betrachtet werden soll.

Suchen wir zusammenzufassen, was in geistiger Hinsicht die Gregorianik des Mittelalters zu einem zum guten Teile nordischen Gebilde stempelt, so scheinen mir das vor allem zwei Züge zu sein: ihr stolzer Aufbau als Ganzes und ihre kunstfreudige Haltung.

Die orientalischen Wurzeln der Gregorianik werden nicht in Frage gestellt, wenn man sich an ihrem Ausbau die nordische Rasse hervorragend mitbeteiligt denkt. So wenig das Christentum ohne seine germanischen Bekenner zu dem geworden wäre, was es im Mittelalter war, so wenig wäre sein vollendetster künstlerischer Ausdruck, der gregorianische Gesang, zu jenem ehrfurchterregenden Bau getürmt worden, als der er heute noch vor uns steht, wenn nicht nordisch-germanische Baukraft, Gefühlsgewalt und Geistesklarheit an hervorragender Stelle mitgebaut hätten. Und zwar beginnt dies Mitbauen schon, während sich in den Jahrhunderten zwischen Ambrosius und Gregor dem Großen die klassische Gregorianik bildet; zum bestimmenden Einfluß wird es, seitdem die Germanen überhaupt die Gesittung des christlichen Abendlandes formen.

In diesem überschwenglich reichen Ausbau der musikalischen Seite des christlichen Bekenntnisses, der über streng liturgische Bedürfnisse recht weit hinausgeht, zeigt sich praktisch die eben erwähnte Kunstfreudigkeit der mittelalterlichen Gregorianik. (Vgl. hierzu Moser a. a. O. I 62. Daß sie auch das Drama der neueren Zeit aus sich heraus geboren hat, wurde dabei noch nicht einmal mit einem Worte gestreift!) Theoretisch zeigt sie sich bei den mittelalterlichen Musikschriftstellern wenigstens in Spuren. Abert betont, „daß sich unter den Theoretikern doch so mancher befand, der in einem Tonstück nicht bloß ein Rechenexempel, sondern eine künstlerische Schöpfung erblickte", „daß im Mittelalter trotz der von der griechischen Theorie ausgehenden Spekulation und trotz aller grübelnden Mystik dennoch da und dort der rein künstlerische Sinn durchbrach und der Musik als

[1]) Vgl. Riemann a. a. O. I 2 S. 161—167.

solcher zu ihrem Rechte verhalf".[1]) Als glänzende Beispiele für diese Richtung, die nicht Hirngespinste, sondern Schönheit sucht, führt er die Melodiebildungslehren Guidos und Odos an. Ueber Guido sprachen wir bereits; Odo, gestorben 942 als Abt von Clugny, wird schon auch ein Germanensprößling gewesen sein. — Aber auch wo die Musiksymbolik weiter ihre Blüten treibt, ahnen wir einen andern Geist in ihr: es ist nicht mehr haarspaltendes, unfruchtbares, „rein geistiges" Spielen mit Begriffen, sondern geheimnisschwangeres Wahrheitsverlangen, Sichversenken in die Abgründe, Gang zu den Müttern.[2])

„Gregorianik und Germanentum" — eins der besten Beispiele für die Möglichkeit gegenseitiger Befruchtung, selbst dort, wo rassische Abgründe zwischen zwei Ausprägungen des Menschengeistes klaffen. Wie der nordische Geist die Gregorianik befruchtete, haben wir gesehen. Die Gegengaben der Gregorianik fassen wir mit Moser dahin zusammen, „daß ohne die melodische Hochkultur des Cantus gregorianus die rein germanische Harmonik wohl nur erheblich schwerer und später über die Ausdrucksgrenzen des Tiroler Jodlers und des Schweizer Kuhreigens hinausgelangt wäre.... Durch diese ausschließliche, Jahrhunderte währende Schulung ist das nordische Ohr zu einer Empfindsamkeit und Empfänglichkeit für die Schönheit sanftgeschwungener, ungebrochener Linien erzogen worden, an der noch heute unser Kontrapunkt (Kunst der Stimmführung) dankbar zehrt. Auch hat die gregorianische Melodik unmerklich unser tonartliches Bewußtsein in höchst segensreicher Weise befruchtet und erweitert."[3])

„Gregorianik und Germanentum" — auf der andern Seite ein ergreifendes Beispiel für die Tragik, die der Zusammenprall rasseverschiedener Kräfte im Gefolge haben kann. Soviel der gregorianische Gesang dem nordischen Geiste verdankt: er ist doch schließlich von ihm aufgelöst, gesprengt, erdrückt worden. Solange sich die nordische Art nur leise anmeldet, wirkt sie als feiner, besonders den geschichtlichen Betrachter fesselnder Reiz; sobald sie übermächtig wird, geht die Gregorianik zu Grabe; ihre arteigene Schönheit ist dahin. Eine „gregorianische" Melodie, die in Dreiklangstönen auf deutlich fühlbarer akkordischer Grundlage daherwandelt, ist keine Gregorianik mehr. Was innerhalb eines Rassenstils schön und gut ist, kann eben innerhalb eines anderen häßlich und zerstörend wirken.

Der Gefahr, durch den anders gearteten Musikgeist der Gregorianik zerstört zu werden, ist nun die abendländische Tonkunst ihrerseits nicht erlegen. Das eine aber ist sicher: soviel die Gregorianik dem nordischen Musikgeiste gegeben hat — ganz erfüllen konnte er seine Aufgabe nicht in ihren Bezirken. Das gelang ihm erst, als er sich auf die ihm eingeborenen Gesetze besann: in der Blütezeit der Polyphonie.

---

[1]) Die Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung S. 12.

[2]) Moser I 118f. beschreibt diesen Geist der Innerlichkeit sehr schön an dem Beispiel des Aribo Scholasticus — und wieder ist es ein Germane!

[3]) a. a. O. I 60 und 62.

Siebenter Abschnitt

Minnesang und Volkslied

Es wäre nicht nötig — wie es im vorhergehenden Abschnitt versucht wurde —, die Regungen germanischen Musikgeistes mühsam in den Wandlungen der Gregorianik aufzuspüren, wenn uns von der gleichzeitigen weltlichen Tonkunst mehr erhalten wäre. Leider ist das nicht der Fall. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man fast meinen, in den Jahrhunderten zwischen dem Eindringen des Christentums und dem Aufblühen der mehrstimmigen Tonkunst habe es nur geistliche Musik in deutschen, überhaupt in europäischen Landen gegeben. Für die zeitgenössischen Musikschriftsteller ist Tonkunst gleichbedeutend mit kirchlicher Tonkunst; und wo sie auf die weltliche zu sprechen kommen, erheben sie sich vornehm darüber oder warnen vor ihr. Immerhin geht daraus hervor, daß eine weltliche Tonkunst doch überhaupt noch da war, ferner auch, daß sie in ihrem Wesen von der kirchlichen ziemlich stark abweichen mußte, beim Volke aber beliebt war. Sonst hätten Warnungen keinen Sinn gehabt.

Das Verdienst, diese unterirdische Welt der Töne vor gänzlichem Verklingen bewahrt zu haben, gebührt größtenteils den „Fahrenden". Wir sahen, daß in heidnischer Zeit der Träger der germanischen Tonkunst neben der singenden Volksgemeinschaft vor allem der Sänger am Fürstenhofe gewesen war. In den Lebensformen, die das Christentum schuf, war für ihn kein Platz mehr; zu eng war er mit allem, was Heidentum hieß, verbunden gewesen.[1] Der altgermanische Sänger verschwand, und der Träger der weltlichen Tonkunst wurde der aus dem Süden stammende Mimus oder Joculator, französisch Jongleur. Durch Zustrom heimischer Leute bildete sich im Laufe der Jahrhunderte der Stand der Fahrenden. Dieser Hergang ist rassisch bemerkenswert. Der altgermanische Sänger wird in fast allen Fällen nordrassisch gewesen sein und pflegte eine Tonkunst, die nordischer Seelenhaltung entsprach. Der Mimus dagegen, der schon mit den Legionen und später mit all den vielfältigen Möglichkeiten erweiterten Verkehrs in das Europa nördlich der Alpen kam, stammt aus dem mittelmeerischen Rassengemisch. Welcher Abstammung — und wes Geistes Kind infolgedessen — er im einzelnen gewesen ist, entzieht sich jeder Nachprüfung; gewiß ist nur das eine, daß mit seinem Aufkommen die Pflege der weltlichen Tonkunst in Hände kam, die die buntscheckigsten Kunstfetzen aus aller Herren Ländern, aus aller Rassen Geblüt trugen. Von dem ungeheuren gesellschaftlichen Sturz, den die Vertreter der weltlichen Musik infolge dieser Wandlungen erlitten, soll hier weiter nicht die Rede sein.[2] Musikalisch braucht damit nicht immer

---

[1]) Daher auch sein viel längeres Ausdauern in Skandinavien, das ja noch Jahrhunderte heidnisch blieb. Ueber die Erscheinung des skandinavischen Hofskalden vgl. Heusler, Die altgermanische Dichtung.
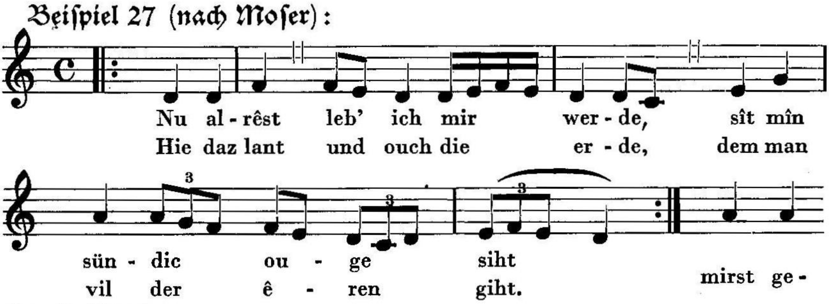
[2]) Vgl. dazu z. B. Moser a. a. O. I 69.

ein Abstieg verbunden gewesen zu sein. Sie werden zum wenigsten die gefälligere, leichter eingängliche melodische Kunst des Südens in die germanischen Lande eingeführt und dem ewig nach Bewältigung von Aufgaben dürstenden nordischen Geiste damit ein weites Feld geboten haben. Mit der Zeit wird sich auch nordisch-germanischer Geist in dieser Kunstübung wieder durchgesetzt haben. Denn als der Stand des Mimus erst einmal in den Ländern nördlich der Alpen eingebürgert war, haben sich ihm zweifellos auch Einheimische angeschlossen. Storck[1]) weist darauf hin, daß zunächst der altgermanische Sängerstand sich in den neuen Stand der Mimen auflöste, daß ferner aber im Laufe der Zeit auch viele andere Männer von eigentlich höherer Abstammung, besonders solche, die Geistliche hatten werden wollen, zu Fahrenden wurden. Die „wertvolleren Elemente", die dadurch den Spielleuten hinzugefügt wurden, sind, rassisch betrachtet, nordische „Elemente" gewesen. Wir dürfen daher annehmen, daß in den Händen der Fahrenden die nordeuropäische, nichtgregorianische Art des Musikempfindens und -gestaltens, vor allem in Melodiebildung und Rhythmus, die Zeiten überdauerte. Nichtgregorianisch war vor allem auch die starke Beteiligung der Instrumente an der Spielmannsmusik, ein kennzeichnend nordisch-germanischer Zug von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.[2]) Bei der sicher bezeugten Dur-Stimmung der Instrumente mußte auch der Gesang sich dieser öffentlich nicht anerkannten, in der Tat aber bestehenden Hinneigung zu den „modernen" Tongeschlechtern anpassen.
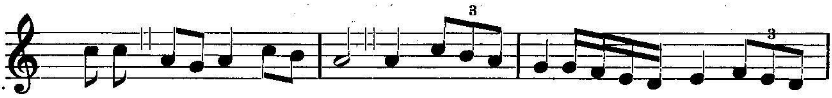
An einer Stelle nun ist die verwehte Kunst der Fahrenden in die des Aufzeichnens für wert erachtete Kunstübung aufgestiegen: in der Musik der Minnesänger. Die Meinungen darüber, ob die Weisen der Minnesänger stärker von der Gregorianik oder von der gleichzeitigen Volksmusik beeinflußt worden seien, gehen allerdings auseinander; es ist eben beides der Fall gewesen, und bei den volkstümlichen Einflüssen hat man außerdem noch einheimisch deutsche und fremde, romanische zu scheiden.

Für die starken gregorianischen Anklänge der ernsten deutschen Minnesängermusik stehe hier eins der bekanntesten Beispiele: das Kreuzzugslied Walthers von der Vogelweide.
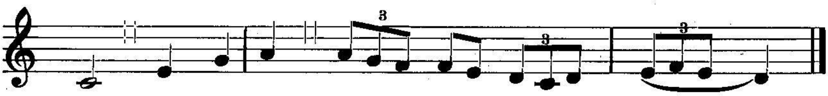
Beispiel 27 (nach Moser):



1) a. a. O. I 132. 2) Vgl. Moser a. a. O. I 85 und I 147.



sche-hen, des ich ie bat: ich bin ko-men an die
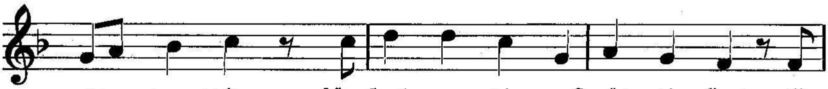


stat, da got men - nisch - li - chen trat.

Die Tonfolgen muten zum Teil noch stark gregorianisch an, nicht aber der Rhythmus. Denn Walthers Lied ist nichts weiter als ein feierlich schreitender Marsch. Man vergleiche seinen gehaltenen Schritt mit volkstümlichen Kreuzzugsliedern, z. B.:
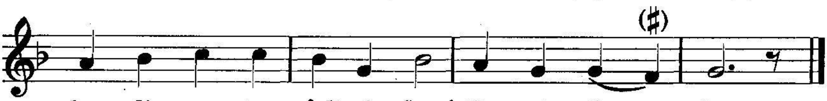
Beispiel 28 (nach Moser).



In Got - tes na-men fah - ren wir, Sei - ner gnaden be-



ge - ren wir; Ver-leyh vns die auß güt - tic - keyt, O



hey - li - ge try - fal - tic - keyt! Ky - rie - ley - son.

Die Aehnlichkeit ist unverkennbar; wir haben hier etwas der germanischen Sequenz Vergleichbares: Eindeutschung des Rhythmischen bei teilweise fremdartiger Tonfolge.[1])

Nun gibt es aber bekanntlich auch im Minnesang volkstümlichere Bezirke. Wenn Walther und seine dichtenden Zeitgenossen nur einiges musikalische Gefühl besessen haben, werden sie sich in Liedern wie dem rührend anmutigen „Under der linden an der heide" und ähnlichen Schöpfungen der „niederen Minne" doch wohl mehr an das Vorbild des gleichzeitigen volkstümlichen Gesanges als an das der Gregorianik gehalten haben. Das allbekannte Beispiel für beabsichtigte Volkstümlichkeit ist Neithart von Reuental, und in der Tat finden wir in den von ihm überlieferten Melodien starke Spuren des im übrigen untergegangenen Volksliedes der Zeit. Worin diese Spuren bestehen und wie nun mit dem Abblühen des Minnesangs das
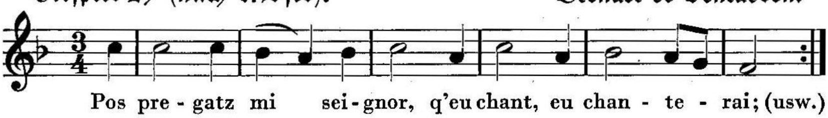
---

[1]) Bei diesem langsamen Marschrhythmus drängt sich immer der Vers des Nibelungenliedes auf, wo es von Hagen heißt: „er hatte hêrlîchen ganc" (= herrengleichen Gang).

Volkslied immer deutlicher durch die Minnesängerweisen hindurchlugt — das hat Moser[1]) lebensvoll dargestellt. Begnügen wir uns mit der Gesamtfeststellung, daß die musikalischen Schicksale des Minnesangs das im vorigen Abschnitt Gesagte bestätigen: Ueberwindung des fremden Musikgefühls durch das einheimische, germanisch-nordische.
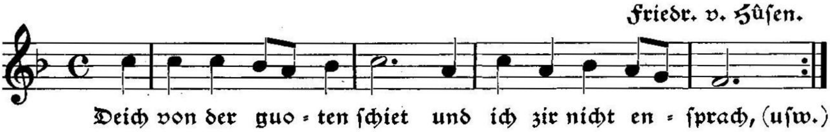
Mit der Herübernahme romanischer Melodien in den deutschen Minnesang müssen wir uns einen Augenblick beschäftigen, da sie Grund zu rassischen Erwägungen gibt.

Moser[2]) gibt nach Fr. Gennrich folgendes Beispiel einer Melodie des Bernart de Ventadorn, die durch Friedr. v. Hûsen übernommen ist:

Beispiel 29 (nach Moser). Bernart de Ventadorn.



Friedr. v. Hûsen.



Ersichtlich liegt der Unterschied der beiden Melodien nicht in der Tonfolge, sondern allein im Rhythmus. Unterstellen wir, daß der Rhythmus in beiden Fällen richtig erschlossen ist,[3]) so sehen wir an der deutschen Melodie jenes uns schon bekannte ruhige Schreiten, an der provenzalischen dagegen eine federnde Anmut, die auf uns sogleich einen irgendwie „südlichen" Eindruck macht. Ist das rassisch zu erklären?

Man sollte meinen, nein. Denn die anthropologische Geschichtsschreibung legt doch gerade Wert auf den Nachweis, daß der Adel auch in den romanischen Ländern aus germanischem, also vorwiegend nordischem Blute stammt. „Auch die altfranzösische und provenzalische Liederkunst ist germanischen Ursprungs", sagt Woltmann geradezu[4]) und zählt auf, wie viele Könige, Fürsten, Grafen, Ritter usw. sich unter jenen Sängerdichtern befunden haben. Und wenn er daraus erklärt, daß sich in der Dichtung der Troubadours das Schönheitsinbild des germanischen Menschen wiederfindet, sollte man dann nicht auch vermuten, daß sich ebensogut in ihren Melodien die germanische Artung ausprägt? Daß dem nicht ganz so ist, möchte ich mir folgendermaßen erklären:

Die Troubadours und Trouvères ließen sich im allgemeinen in starkem Maße von den in ihren Diensten stehenden Jongleurs musikalisch beraten, während die deutschen Minnesänger diese Einrichtung

---

1) a. a. O. I 164 ff.

2) a. a. O. I 155.
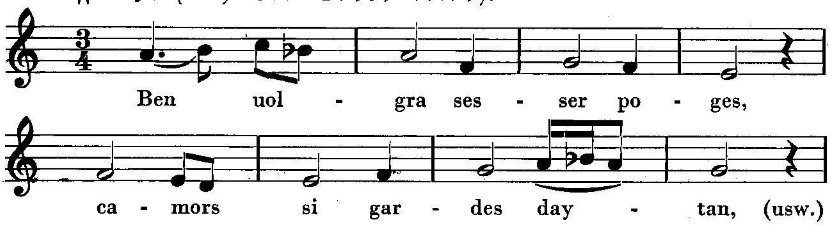
3) Die Ansichten darüber, wie man den Rhythmus der mittelalterlichen Einstimmigkeit erschließen müsse, sind noch geteilt.

4) Die Germanen in Frankreich S. 69.
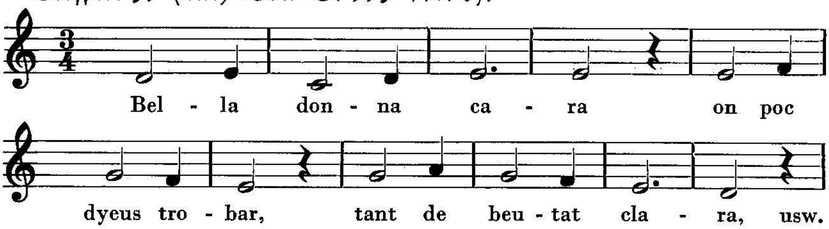
kaum kannten. Dem Wesen des Berufes wie der Bevölkerung der Landschaft entsprechend, mußte sich aber viel westisches Blut unter den Jongleurs finden; es wird dafür gesorgt haben, daß artrecht westisches Musikempfinden in der Tonkunst der Troubadours zur Geltung kam.[1])

Der Befund an den Troubadourweisen selbst bestätigt nun diese Vermutungen durchaus. J. B. Beck hat den Versuch gemacht, ihre Weisen in heutige Noten zu übertragen;[2]) was ich im folgenden sage, gilt nur unter der Voraussetzung, daß ihm die richtige rhythmische Lesung in der Hauptsache gelungen ist. Hier folgen zunächst einige Liedanfänge nach Beck:
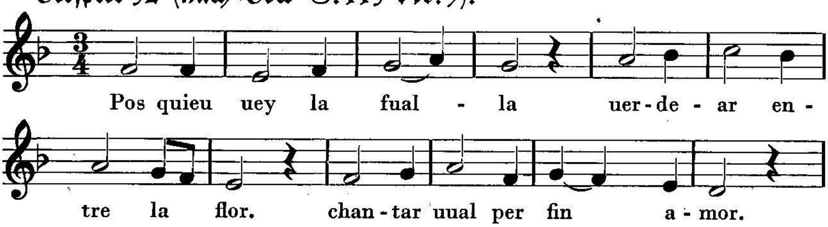
Beispiel 30 (nach Beck S. 111 Nr. 1).



Beispiel 31 (nach Beck S. 113 Nr. 8).



Beispiel 32 (nach Beck S. 113 Nr. 9).
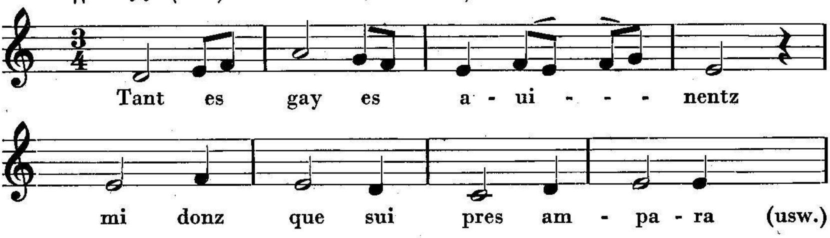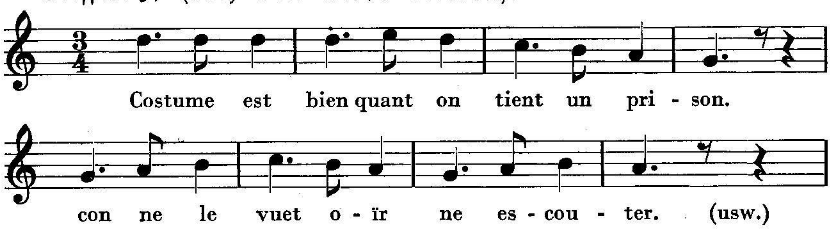


---

[1]) Nur im Vorübergehen sei darauf hingewiesen, daß ja auch der dichterische Inhalt der Troubadourkunst vielfach westisch anmutet. Die hohe Stellung der Frau in nordischen Gesittungen ist bekannt; aber sie steht in ihnen nicht in dem Stil im Mittelpunkt wie in der provenzalischen Dichtung. Das Liebesspiel, beim westischen Menschen oft so unendlich anmutig, wirkt beim nordischen unnatürlich — was man bei vielen deutschen Minnesängern merkt.

[2]) Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908. Vgl. auch Erhard
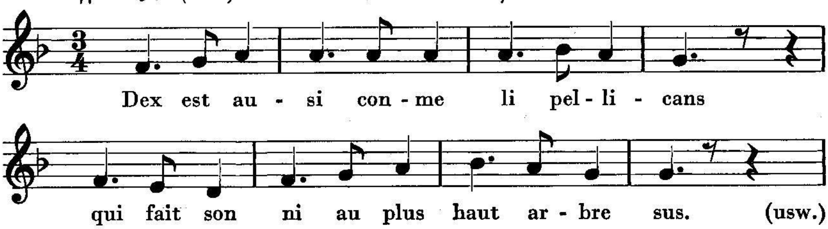
Beispiel 33 (nach Beck S. 113 Nr. 11).



Beispiel 34 (nach Beck S. 145 Nr. 142).



Beispiel 35 (nach Beck S. 145 Nr. 145).



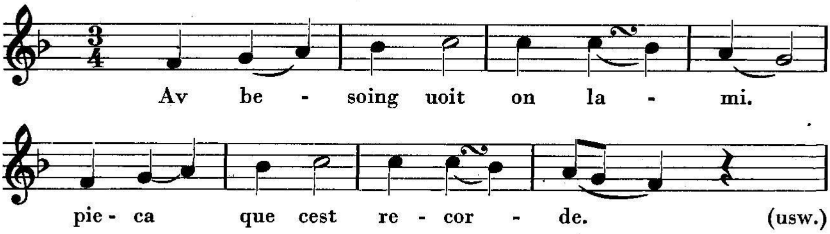
In der Tonfolge bestätigen diese Melodien aufs schönste, daß die gesamte Musik nördlich der Alpen den Weg fortschreitender Befreiung von gregorianischem Empfinden zu nordisch-harmonischem ging. In der Rhythmik dagegen fällt die Alleinherrschaft des ungeraden Taktes auf; und hier glauben wir in der Tat einen Zipfel der westischen Rassenseele in der Tonkunst fassen zu können. Nicht als ob man später oder gar heute sagen könnte: gerader Takt ist nordisch, ungerader westisch, und damit basta! Das wäre abgeschmackt. Es kommt uns hier wie überall darauf an, was ursprünglich und hauptsächlich in einer bestimmten Form sich ausspricht. Und da kann doch nicht wohl bestritten werden, daß seinem Grundwesen nach der gerade Takt von mäßiger Schnelligkeit (dies letztere ist nicht

Lommatzsch, Provenzalisches Liederbuch, Berlin 1917. — Ueber die dichterischen Seiten der Minnesangforschung vgl. Günther Müller, Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangforschung, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. und Geistesgesch. 5. Jahrg. (1927) S. 106 ff.

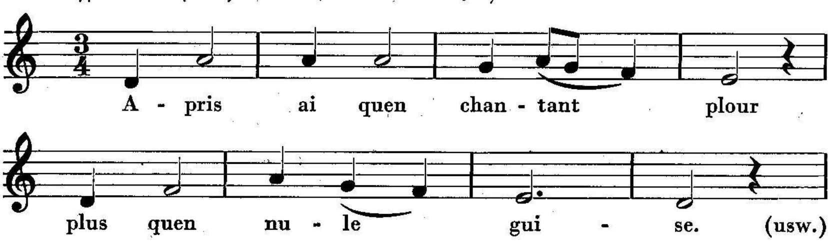
zu übersehen!) jenes ruhige Schreiten, jene besinnliche Kraft, manchmal auch herrscherhafte Wucht ausdrückt, die mehr nordisch ist; dagegen der ungerade Takt das gelenkige, federnde, sprungfreudige Wesen des westischen Menschen.[1]) Man muß nur einmal versuchen, die oben gegebenen Beispiele mit passenden rhythmischen Körperbewegungen, Tanzschritten u. ä. zu begleiten: dann erst tut sich der ganze Unterschied auf.

Am beweiskräftigsten aber scheinen mir die Melodien, die Beck nach dem zweiten Modus rhythmisiert. (Einzelheiten über die Moduslehre können hier nicht gegeben werden.)
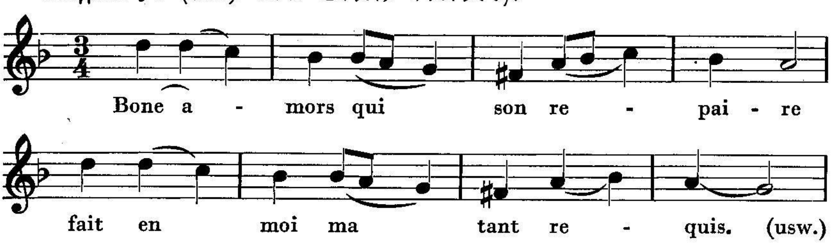
Beispiel 36 (nach Beck S. 124 Nr. 95).



Beispiel 37 (nach Beck S. 124 Nr. 96).
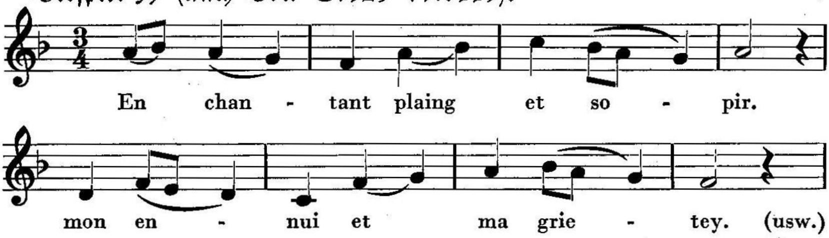


Beispiel 38 (nach Beck S. 124 Nr. 100).



---

[1]) Es sei daran erinnert, daß der nach unserer Darstellung ebenfalls westische Archilochos dreizeitige Maße in die griechische Tonkunst eingeführt haben soll; vgl. Absch. III.

Beispiel 39 (nach Beck S. 125 Nr. 111).



Diese „synkopierten" Rhythmen stehen nicht etwa vereinzelt da; Beck gibt deren Dutzende. Und ich meine: der muß kein Musiker sein, der in diesem Rhythmus nicht jenes blutvoll Leidenschaftliche, dabei spielend Anmutige des westischen Menschen spürt. Es ist, als berührten diese Melodien den Boden kaum, als schnellten sie mit beflügelter Sohle stets von neuem empor. Auch an die stählern federnde Anmut des Florettfechters möchte man denken.[1]) Beck[2]) bezeichnet den Rhythmus ◡́ – | ◡́ – | ◡́ – | ◡́ Pause | geradezu als den echt romanischen, da er musikalisch die schwebende Betonung des Französischen nachzeichne. Er gebe nämlich den dem Sinne nach unbetonten Silben häufig die schwere Taktzeit, den betonten Silben dagegen gewissermaßen zum Ersatz dafür die doppelte Länge. Das ist ausgezeichnet erfühlt; aber eben diese Neigung der französischen Sprache zu schwebender Betonung dürfte ihrerseits wieder auf die westische Rassenseele zurückgehen.[3])

Storck nennt den deutschen und den französischen Minnesang eines der besten Beispiele für die Bedeutung des Volkhaften (des Nationalen) in der Kunst: mir scheint, ein mindestens so gutes Beispiel ist er für die Bedeutung des Rassischen. Dafür kann man außer dem Gesagten auch anführen, daß die Troubadourkunst in Südfrankreich, Norditalien, Spanien und Portugal wesensgleiche Züge aufweist: über die Volksgrenzen faßt sie also hier hinweg, nicht aber über die Rassegrenzen; denn in allen diesen Ländern ist die westische Rasse verhältnismäßig stark vertreten.

Das altdeutsche Volkslied hat seinesgleichen nirgendwo in der Welt. Fassungslos stand gar mancher ältere Musikfreund, der von den sogenannten volkstümlichen Liedern späterer Jahrhunderte in seiner Jugend herkömmlicherweise genährt worden war und sich nun in diesen Liederfrühling versenkte — fassungslos stand er vor der Größe, Kraft und Reinheit der sich hier offenbarenden Seele. Inzwischen machte die Kenntnis des altdeutschen Volksliedes einige Fortschritte; und die Tatsache, daß die vielfachen Erneuerungsbestrebungen der deutschen Jugend der Gegenwart innig mit seinem Wiederbekanntwerden zusam-

[1]) Günther, Rk. d. d. V. S. 216, weist mit Recht auf die ähnliche Natur des westischen Volksliedes hin.
[2]) a. a. O. S. 128 f.
[3]) Vgl. auch Adler a. a. O. S. 81 ff. und 96.

menhängen, beweist besser als alle Lobeserhebungen, welch ungebrochene Kraft in ihm gehortet liegt.

Es wurde oben gesagt, daß das Volkslied sein Dasein schon während des ganzen Mittelalters durch gewisse Spuren verrät. Für seine Entwicklungsgeschichte müssen wir den Leser auf das Fachschrifttum verweisen;[1]) wir wenden uns sogleich seiner Blütezeit zu, die man etwa von 1350 bis 1600 ansetzen kann.

Wie kam es, daß das Ende des Mittelalters diesen Liederfrühling erlebte? Zu den mancherlei Erklärungsversuchen möchten wir hier, dem Zweck dieses Buches entsprechend, einen rassengeschichtlichen hinzufügen.

Immer wieder hat man bemerkt, daß unser Volk schon einmal, nämlich während der Blüte des Rittertums im Hochmittelalter, in Gefahr war, in zwei geistig geschiedene Teile auseinanderzureißen, daß sich diese Kluft aber „nach dem Ablauf der ritterlich-höfischen Periode" noch einmal schloß. „Höhere und niedere Stände näherten und einten sich wieder in der Art ihres Denkens und Fühlens, so daß sie sich auch in der Art des dichterischen Ausdruckes ihrer Empfindungen wieder zusammenfanden. Der Strom der Volkspoesie, welcher sich unserem Auge während anderthalb Jahrhunderten entzog, tritt nun wieder hervor.... So erblüht noch einmal und zum letzten Male eine Zeit des Volksgesanges in jenem alten ursprünglichen Sinne, daß er die Gesamtheit der Nation umspannt."[2])

Wie war es aber möglich, daß noch einmal ein gemeinsames Denken und Fühlen alle Stände umfaßte, daß dieses Fühlen eine so urwüchsige Kraft zeigt wie kaum je vorher und nachher sicherlich nie wieder? Die geschichtlichen Tatsachen, die man als Gründe dieser Vereinheitlichung anführt, konnten sich, glaube ich, nur deshalb so glücklich auswirken, weil sie auf einen ungewöhnlich tragfähigen biologischen Boden stießen. Das deutsche Bürgertum und Bauerntum des ausgehenden Mittelalters ist wie eine machtvoll emporschwellende Flut ungebrochener nordischer Urkraft; und deshalb, weil diese Schichten jetzt zu Trägern des Geistes wurden, ist er jener Urkraft voll.[3])

In der sonderbar glücklichen, ausgeglichenen Einheit der geistigen Haltung aber dürfen wir vielleicht noch eine weitere rassenhafte Tatsache wirksam sehen. „Es ist kein Zufall", sagt Günther,[4]) „daß das Volkslied besonders im vorwiegend dinarischen, das Märchen im vorwiegend nordischen Gebiet Deutschlands gepflegt wird." Um 1350 setzt er ferner auch in einer gelegentlichen Bemerkung[5]) das erste deutlichere Hervortreten ostischen Geistes im deutschen Schrifttum an.

[1]) Sehr ausführlich bei Moser I 215 ff., auch im Kapitel über den Minnesang.

[2]) Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530 S. XIX. — Aehnlich Moser a. a. O. I 219.

[3]) Ueber die noch vorwiegend nordische deutsche Welt jener Zeit vgl. Günther, Rk. d. d. V. S. 393 ff.

[4]) Rk. d. d. V. S. 196 Anm. 3.

[5]) Die Sonne, Jahrg. 1930 S. 302.

Genau um dieselbe Zeit aber hebt auch die Blüte des Volksliedes an. So liegt es nicht fern, in jener ausgeglichenen Einheitlichkeit und kraftvollen Fülle des Seelenlebens, die uns im altdeutschen Volksliede entgegentritt, eine Folge eines besonders glücklichen Zeitpunktes in der Geschichte des deutschen Rassenwandels zu sehen. Jenes Zeitpunktes nämlich, wo zwar die nordische Seelenhaltung noch den Grundton angibt, die dinarische und ostische aber schon mitklingen; wo daher die noch in den Anfängen stehende Mischung erst ihre günstigen Folgen offenbart, ohne daß die später unausbleiblichen ungünstigen sich schon zeigten.[1])

Auf einem im ganzen noch unerschütterten Unterbau nordischer Haltung zeigt daher das altdeutsche Volkslied eine zwar reich verzweigte, aber noch keineswegs zerklüftete seelische Welt. Ohne im allgemeinen seine innere Größe anzutasten, weicht ganz allmählich die harte, klare, scharfe Luft der Höhe, die alle Werke rein nordischen Geistes umweht, einem höheren Wärmegrade, einem herzlicheren Tone, einem mehr den innigen Gemütswerten zugewandten Wesen; wenn man den gesamten Umfang der Überlieferung betrachtet, allerdings auch nicht selten einer gewissen Neigung zum Durchschnittlichen, Unedlen und Grobschlächtigen. Daß man diese letzten Züge in der Begeisterung häufig übersieht, erklärt sich leicht: meist kennt man eben nur (oder beachtet wenigstens nur) die herrlichsten Blüten aus diesem unsagbar reich bestellten Garten; und diese allerdings zeigen in ihrer vollkommenen Ausgewogenheit, ihrer „klassischen" Haltung, ihrem „Großzügigen, Hochtrachtenden, Heldentümlichen" (Günther) ein starkes Überwiegen nordischen Geistes.

Züge der dinarischen Rasse findet man vielleicht am deutlichsten in der größten und bekanntesten Gruppe der alten Lieder: im Liebeslied. Unstreitig herrscht für das heutige Gefühl auch in diesen Liedern ein großartig herber Klang, alles Weichliche fehlt. Darauf gerade gründet sich ja unsere Bewunderung. Aber die Stimmungswelt als solche scheint mir dinarisch. Heimatgefühl und daher auch Heimwehstimmung eignen der dinarischen Rasse besonders stark; dies aber ist das Grundgefühl der schönsten altdeutschen Liebeslieder. „Ich fahr dahin, denn es muß

[1]) Hier ist nochmals auf die Darstellung dieser Vorgänge bei Günther, Rk. d. d. V. S. 393—411 zu verweisen. — Daß auch schon damals ungünstig wirkende Verostungsvorgänge sich zeigen, scheinen mir die Meistersinger zu beweisen. Ihre Kunst verdiente wohl eine rassische Sonderbetrachtung. Die im späteren Meistergesang sich durchsetzende spießbürgerliche Auffassung der Kunst geht doch wohl auf Einwirkungen der ostischen Rassenseele zurück und hat dann ihrerseits auf ostische Menschen wieder besonders anziehend gewirkt. Eine gewisse auslesende Wirkung des damaligen Stadtlebens in ostischer Richtung erscheint mir sehr möglich. Gewisse Einzelheiten in Mosers Schilderung des Meistergesangs lassen sich zwanglos rassisch deuten, so wenn er z. B. von dem überlangsamen Vortragstempo sagt: „... jene völlig akzentlose Gesangsart, mit der schließlich an Stelle germanisch hochwertiger Gliederungen der mongolisch (!) stumpfsinnige ¼-Takt erreicht war" (I 309). Wenn sich im Lande der Troubadours „genau der gleiche Vorgang der Verbürgerlichung" vollzog, „ohne daß sich geradeswegs Verbindungen etwa zwischen den Meistersingervereinigungen von Arles und Toulouse und den deutschen Schulen nachweisen lassen" (I 305), so dürfte das eben in beiden Ländern auf die gleichen Verostungsvorgänge zurückgehen.

sein" — so singen sie in hundertfacher Abwandlung. Auch daß sich in vielen von ihnen Naturgefühl und Liebe so wundervoll verschränken, darf man mindestens zum Teil der dinarischen Rasse zuschreiben. Überhaupt dürfte die Tatsache der ungeheuren Zahl der überlieferten Liebeslieder auf dinarische Einflüsse hindeuten. Der nordischen Rasse eignet gerade in Liebesdingen viel häufiger die Scheu vor dem Aussprechen; nur in stark dinarischen Landen war es wohl möglich, daß sich jedem scheidenden Gesellen Trauer und Sehnsucht übermächtig auf die Lippen drängten. Jedem einzelnen; auch das ist bezeichnend. Volkskunst ist ja ein dinarischer Zug; unbefangen singt hier auch der durchschnittlich Begabte sein Lied, während in nordischem Lande viel weniger Menschen dieses kindliche Zutrauen zur dichterisch-musikalischen Schöpferkraft des eigenen Inneren besitzen. — Die Kehrseite des Abschiedswehs ist bei der dinarischen Rasse Neigung zu Witz und Heiterkeit, „zupackende Derbheit", „geräuschvolle Geselligkeit". „Die dinarische Rasse stellt am meisten einen tüchtigen, derben und zur Heiterkeit geneigten Menschenschlag, der eine ausgesprochene Gabe des Witzes und der gröberen Schlagfertigkeit besitzt."[1]) Wie diese Züge sich in der ungeschlachten Kauflust der Bauernlieder, in der großen Masse von oft überderben Schand- und Schelmenliedern, aber auch in der herrlich rauhen, kriegerischen Kraft so manches alten Landsknechtliedes malen, ist unverkennbar.

Schwerer ist es, bestimmte Züge des altdeutschen Volksliedes auf ostische Einwirkungen zurückzuführen. Dies mag daran liegen, daß die ostische Rasse als solche überhaupt nicht stark künstlerisch begabt erscheint, andrerseits daran, daß ihre seelischen Wirkungen sich mehr in einer Abdämpfung der für andere Rassen bezeichnenden Züge als in bestimmt zu fassenden eigenen verraten. Wo einmal — allerdings nicht zu häufig — ein Ton von herzlicher, stillfriedlicher Behaglichkeit aufklingt, mag er auf ostische Veranlagung zurückgehen. Sonst zeigen sich ostische Züge noch am ehesten in oft nicht ganz passenden Einschüben, besonders Schlußstrophen, die dem Vorhergehenden eine selbstzufriedene, philisterhafte Wendung geben; so wenn es im Liede von dem jungen Grafen und der Nonne[2]) nach der eigentlichen Schlußstrophe

„Der Knab, er setzt sich nieder,
er saß auf einem Stein;
er weint die hellen Tränen,
brach ihm sein Herz entzwei"

plötzlich weitergeht:

„So soll's den stolzen Knaben gehn,
die trachten nach hohem Gut.
Nimm einer ein schwarzbraun Maidelein,
was ihm gefallen tut."

---

[1]) Günther, Rk. d. d. V. S. 225 f.

[2]) Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 37. Ich führe nach der 1. Auflage von 1877 an.

So spiegelt das altdeutsche Volkslied wider, wie aus dem fast rein nordisch gestimmten Germanentum das mittelalterliche Deutschtum entsteht, ein Begriff, der schon in viel gebrocheneren Farben schillert als jener.[1])

Eine fesselnde Aufgabe wäre es, das Schönheitsbild des altdeutschen Volksliedes, vor allem natürlich des Liebesliedes im weitesten Sinne, zu untersuchen. Ich habe die rund 660 Texte von Böhmes altdeutschem Liederbuch daraufhin durchgesehen: die Ausbeute ist recht kümmerlich. Selten dringt man durch formelhafte Wendungen zu wirklich Wesenhaftem durch. Nur das eine Ergebnis fand ich bemerkenswert, daß das „schwarzbraune Mägdlein" durchaus nicht so vorherrschend im Schönheitsbild des altdeutschen Volksliedes ist, wie man manchmal gefühlsmäßig annimmt. Es sind mir in dem ganzen dicken Bande nur 19 schwarzbraune Mägdlein begegnet; ihnen stehen aber auch über ein Dutzend Blondköpfe gegenüber. — Über einige sehr fesselnde Einzelheiten zu berichten, würde hier zu weit führen.

Ein besonderes Wort gebührt noch den geistlichen Volksliedern. Gerade sie blicken auf ein erhebliches Alter zurück, und es ist sehr aufschlußreich, in welchen Lebenslagen sie vorzüglich auftauchen. Mosers schöner Schilderung entnehmen wir darüber folgendes:[2]) „... „Kyrie" war der Feldruf von Heinrichs I. Heer auf dem Lechfelde, während die Ungarn nur ihr teuflisches Hui, hui! ertönen ließen. Als Otto III. die von Slawen belagerte Stadt Brandenburg entsetzte, sangen die Befreiten wie die Befreier Kyrie.... Allmählich erweiterte sich der kurze „Herr erbarme dich"-Ruf. So sangen die Deutschen 1084 zur Krönung Heinrichs IV. in Rom: „Kyrieleison, helfo sancte Petre!" Ebenso endete das berühmte Wallfahrtslied „In gotes namen faren wir" auf das Kyrie, die noch heute gesungene Osterantiphon „Christ ist erstanden" nicht minder. Im Ludwigslied von 881 heißt es: An der Spitze seines Heeres in die Schlacht reitend, sang König Ludwig laut ein heiliges Lied, und die Seinen antworteten mit Kyrieleis. Noch manche Landsknechtslieder des 16. Jahrhunderts sind in diesem Sinne Leisen.... So hören wir, daß Kaiser Otto II. 978 von Geistlichen und 60000 deutschen Kriegern vom Montmartre aus das „Halleluja" ... mit solcher Kraft singen ließ, daß sein Vetter Herzog Hugo, der das belagerte Paris verteidigte und dem das eigenartige Konzert angekündigt worden war, mit der ganzen Bevölkerung der Stadt in ängstliches Staunen geriet.... In der Schlacht bei Tannenberg (1410) sang es (nämlich „Christ ist erstanden") das Ordensritterheer, als die Polen zu weichen begannen.... Zahlreich sind noch sonstige Kampfgesänge der Deutschen: Rudolfs von Habsburg Heer sang 1278 auf dem Marchfeld „Maria muter reine maid".... In der Schlacht bei Tusculum 1167
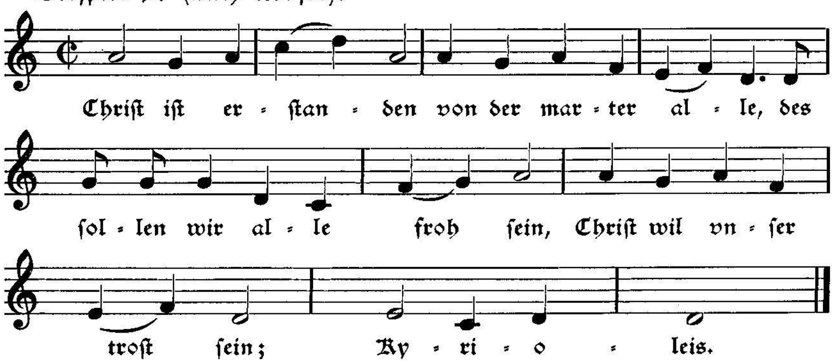
[1]) Vgl. Günther a. a. O. S. 393 ff. Diesen zusammengesetzten Begriff des Deutschtums sucht auch Müller-Freienfels in dem öfters genannten Buche „Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur" zu fassen.

[2]) a. a. O. I 221 ff.

stimmte Erzbischof Christian den Gesang an, den die Deutschen im Krieg zu singen pflegten: „Christ, der du geboren bist“, die Bremer aber sangen das Media vita wider die Stedinger.“
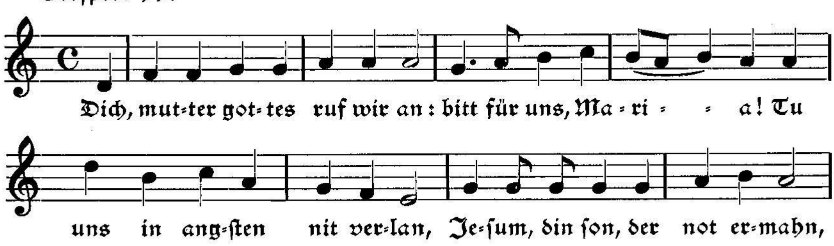
Soweit Moser. Welche Seelenhaltung tönt nun aus all diesen frommen Liedern auf dem Schlachtfelde heraus? Es ist die urgermanische, echt nordische Vereinigung von Frömmigkeit und Wehrhaftigkeit, dasselbe, was die Geschichte des Schrifttums von jeher beim „Heliand“ und seinen Geistesbrüdern hervorgehoben hat, dasselbe, was in Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ lebt: diese siegfriedhaft strahlende Frömmigkeit, die das Christentum germanisch gemacht hat. Ob die stahlharte Melodie „Christ ist erstanden“ eher ein Kirchenlied oder ein Kampflied ist, — wer vermöchte es zu sagen? Sie ist beides!
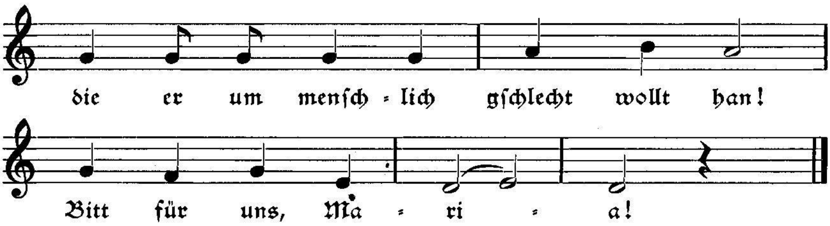
Beispiel 40 (nach Moser).



Es sei daran erinnert, daß die Melodie Wipos gewaltiger Ostersequenz entlehnt ist und daß sie ihrerseits auf Luther und Bach herüberwirkte: verwandte Geister fanden sich da! — Und klingt nicht aus dem gewaltigen Rhythmus von „In Gottes Namen fahren wir“ (vgl. oben Beisp. 28) der waffenklirrende Schritt der Kreuzfahrerheere vernehmlich heraus? Auch späteren Zeiten gelang noch hin und wieder dieser erzgepanzerte Ton, z. B. das nicht so allgemein bekannte „Dich Mutter Gottes ruf wir an“, wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert:

Beispiel 41.

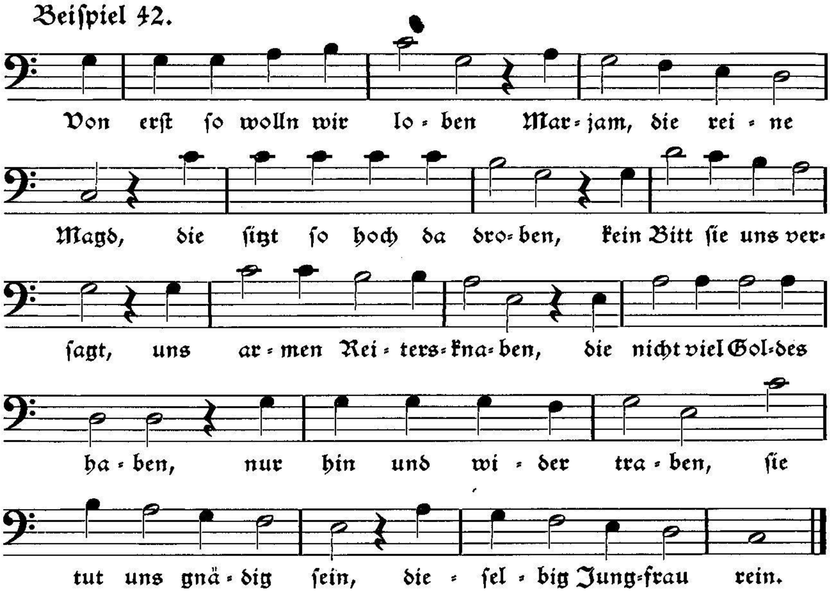




Allerdings muß man, um diesen Ton herauszuhören, die Lieder in der rechten Weise singen: nicht langweilig daherschleichend, wie man — Gott sei's geklagt! — heute in so vielen deutschen Kirchen ohne Unterschied des Bekenntnisses singen zu müssen glaubt, sondern mit der ernsten Zusammengerafftheit eines zwar gehaltenen, aber nicht schleppenden Marschliedes.

Diese Gattung des streitbar-frommen Liedes ist in nordischen Landen nie ausgestorben; man vergleiche etwa Schenkenbachs Reiterlied:

Beispiel 42.



Sie feiert noch einmal herrliche Auferstehung in den Trutz- und Siegesliedern der Reformationszeit. Ihrer aller Krone ist doch wohl „Ein feste Burg ist unser Gott" — ein Lied, das so recht geeignet wäre, zum Trutzlied aller Deutschen zu werden! —; aber viel andere sind desselben Geistes: Allein Gott in der Höh sei Ehr; Nun freut euch, liebe Christen gmein; Aus tiefer Not schrei ich zu dir; Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen; Wach auf, wach auf, du deutsches Land;

Nun danket alle Gott; Wachet auf, ruft uns die Stimme; Lobe den Herren.[1])

Wie zart aber andrerseits die Frömmigkeit dieser streitbaren Geschlechter sein konnte, das zeigen besonders schön die Marienlieder und Christgeburtslieder. Von dem schwungvoll kräftigen Ton der eben genannten heben sie sich deutlich ab durch ihre innige, niemals aber übermäßig gefühlsselige Art. Wundervollere Perlen funkeln nicht in der Krone des deutschen Volksliedes als die wohl uralten Melodien „Joseph, lieber Joseph mein" und „In dulci jubilo" und ihre Geschwister aus allen möglichen Jahrhunderten, etwa: Gelobet seist du, Jesu Christ; Marien ward ein Bot gesandt; Es ist ein Ros entsprungen; Vom Himmel hoch, da komm ich her; Es kommt ein Schiff geladen; Laßt uns das Kindlein wiegen; Vom Himmel hoch, ihr Englein kommt; Es flog ein Täublein weiße; Und unser lieben Frauen, der traumete ein Traum; Wie schön leuchtet der Morgenstern; Ave Maria, dich lobt Musica; Der Morgenstern ist aufgedrungen. — Wie weit von allem welschen „Frauendienst" ist diese echt nordisch zarte, keusche, andächtige Verehrung des Muttertums!

Im geistlichen Volksliede herrscht also die nordische Rassenseele unverkennbar. Wie ist es mit den übrigen Melodien? Eine umfassende Untersuchung der Melodik des altdeutschen Volksliedes, die sich auch umfangreiche Zählungen nicht verdrießen lassen dürfte, ist mir nicht bekannt geworden; Rietsch bringt Vorarbeiten zu ihr.[2]) Ob man die außerordentliche Fruchtbarkeit der Erfindung als solcher, die Vielgestaltigkeit der Motivik, den dinarischen Einflüssen gutschreiben darf? Es scheint fast, als ob der Reichtum an melodischem Urstoff und damit die Freude am Singen ein Geschenk des Schicksals an die dinarische Rasse sei; wir werden darauf noch häufig zurückkommen. Es muß aber auch an der rein melodischen Erfindung die nordische Seele stark beteiligt gewesen sein. Allgemein bekannt ist, wie wenig Einschmeichelndes die Mehrzahl der alten Melodien hat. Ihre Schönheit drängt sich nicht leichtgefällig dem ersten Blicke auf; es ist eine herbe, spröde Schönheit, die gesucht, errungen sein will — eine immer wiederkehrende Eigenheit nordischer Kunst! Wer sich aber einmal in diese melodische Welt eingelebt hat, den dünkt leicht alles Andersartige flach, schal, hinter-

---

[1]) Ich nenne mit Absicht auch einige spätere Lieder: eines Geistes sind sie alle; wie denn überhaupt gesagt werden muß, daß das Kirchenlied der guten, kraftvollen Zeiten die gerade und ebenbürtige Fortsetzung des altdeutschen Volksliedes ist. — Vgl. auch Ph. Wolfrum, Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes; Bäumker, Das deutsche katholische Kirchenlied.

[2]) Die deutsche Liedweise, Wien und Leipzig 1904. — Für Einzelheiten der Melodiebildung ist eine Fundgrube, das umfangreiche Werk von Robert Lach, „Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Beiträge zur Geschichte der Melodie." Leipzig 1913. Es finden sich in diesem Werke eine ganze Reihe von Stellen, die für den rassenforschenden Musikbetrachter von höchster Wichtigkeit sind, u. a. auch mancherlei Bestätigungen für die hier in Abschnitt III—VI vorgetragenen Ansichten. Ueber die Melodik des europäischen Volksliedes vgl. Lach S. 315—376.

grundlos und kraftlos. Geht es nicht immer so bei nordischer Kunst? Lies eine isländische Sage und hinterher irgend etwas anderes — betrachte gotische Baukunst und hinterher irgend etwas anderes vom weiten Erdenrund — fehlt dir nicht etwas, was du dort fandest: die verborgene Größe, die innere Hochspannung, die Straffung eines außerordentlichen Menschentums, die in melodische Linien gebannte „Haltung" — mit einem Wort: *der geheime Adel*, der in diesen Melodien lebendig ist, sie wie mit einer unsichtbaren Mauer von allem Unedlen scheidet: *das* ist ihre nordische Natur. Beispiele spare ich mir an dieser Stelle; man müßte sonst ein ganzes Liederbuch zusammenstellen.

Nur eins fassen wir noch näher ins Auge. Unverkennbar bevorzugt das altdeutsche Volkslied stufenweise Bildungen vor sprungweisen. Das hat *Rietsch* durch Zählungen nachgewiesen; an seinen Ergebnissen würde sich nichts Wesentliches ändern, wenn man statt seiner sieben Beispiele 70 oder 700 nähme. Es ist nun aber leicht zu erkennen, daß auch bei der gänzlich anderen Kunst der Gregorianik die Melodie im wesentlichen auf Sekundschritten ruht. Die Unterschiede in der zahlenmäßigen Verteilung der Tonschritte sind tatsächlich nicht so groß, wie man nach dem völlig verschiedenen Wesen der beiden melodischen Welten ohne Zählung anzunehmen geneigt wäre. — Andrerseits glaubten wir bei unserer Betrachtung altgermanischer Tonkunst zu erkennen, daß große Sprünge, ja vielleicht geradezu Dreiklangsthematik, deren uraltes Kennzeichen sei. Also sind altgermanisch-nordische und mittelalterlich-nordische Melodik zwei ganz verschiedene Dinge? Ich glaube, *Rietsch* findet hier den Schlüssel. Er führt u. a. die Melodie des „Kuhhorns" an, die sich vollkommen in Dreiklangstönen bewegt (vgl. Böhme Nr. 297):

Beispiel 43.



Solche Melodien, sagt er einleuchtend, stammen aus der urtümlichen Technik der Blasinstrumente, in der die Dreiklangstöne herrschen mußten. Da nun, folgere ich weiter, die Germanen immer eine Vorliebe für Instrumentalmusik hatten, besonders auch für Blasmusik, so ist es wohl glaublich, daß auch ihre ältesten unbeeinflußt entstandenen Gesangsmelodien sich dieser Bildungsweise anbequemten. *Moser*[1]) gibt an, mindestens im 14. Jahrhundert fänden sich in altdeutschen Weihnachtsspielen die Lieder „Joseph, lieber Joseph mein" und „In dulci jubilo" und sagt dazu: „Bei diesen Melodien handelt es sich anscheinend ... um echtes Volksgut, wie es vielleicht schon seit ältester Zeit die bäurische Mutter ihrem Säugling vorsang." Gerade diese beiden Melodien aber bauen sich auffällig auf dem Dreiklang auf.[2]) —

[1]) a. a. O. I 320.

[2]) Vgl. ferner *Moser* a. a. O. I 202: Vom Einfluß der Signale und Märsche der Trompeter auf die Volksmelodik, und I 231 ff.: Von Dreiklangsthematik der Geißlerlieder.

Nun haben wir jedoch schon am Ende von Abschn. VI angedeutet, was die jahrhundertelange Schulung Germaniens durch den gregorianischen Gesang bedeutete. Wir haben hier also den bei Germanen so häufigen Fall, daß der nordische Geist in der „Weite seiner Möglichkeiten" sich fremdes Gut angeeignet und in die artgemäße Entwicklung seiner Kunstformen hineingearbeitet hat. Diese nordisch-artgemäße Entwicklung bestand, wie wir wissen, in der Ausbildung des harmonischen Bewußtseins, der Erkenntnis von der Funktionsbedeutung der Töne — und gerade hierin haben ihm nun die Kirchentöne vortreffliche Dienste geleistet, indem sie das harmonische Denken durch die Fülle ihrer (rein melodisch gedachten) Kadenzbildung zu einer ebenso vielgestaltigen harmonischen Ausdeutung zwangen.[1]) Die stufenweise Führung nimmt aber überhaupt das harmonische Gefühl stärker in Anspruch als die dreiklangsmäßige, kommt also darin einer nordischen Grundbegabung entgegen. Viele neuere volkstümliche Lieder kann man — ja muß man, wenn man nicht künsteln will — mit den drei Hauptdreiklängen der Tonika, Ober- und Unterdominante harmonisieren; damit vergleiche man den (vor allem durch die Nebenharmonien hervorgezauberten) harmonischen Reichtum bei stufenweiser Führung der Melodie.

Die Rhythmik des altdeutschen Volksliedes ist weit vielgestaltiger als die des neueren. Ich darf hier auf die schönen Darlegungen Mosers verweisen.[2]) Er findet in dem „Ringen mehrerer Betonungsordnungen" „etwas ungemein Germanisches" und vergleicht es mit dem Knüttelvers. Ich glaube, wir dürfen unbedenklich noch weiter zurückgehen und Vergleiche mit dem rhythmischen Reichtum des altgermanischen Stabreimes wagen. Man betrachte daraufhin etwa: Wie schön leuchtet der Morgenstern; Herzlich tut mich erfreuen; Von erst so wolln wir loben; Mein Gmüt ist mir verwirret (das trotz seiner Herkunft aus der Feder Haßlers ein echtes Volkslied ist); Wilhelmus von Nassaue; Es ist ein Ros entsprungen und ungezählte andere. Wenn auch diese biegsame, „unquadratische" Rhythmik in vielen Fällen aus der mehrstimmigen Fassung herausgewachsen ist, so darf man m. E. in ihr doch keineswegs eine „Verbildung" des rhythmischen Gefühls sehen und den einfachen $^4/_4$-Takt als das einzig Wahre auf den Schild heben. Die Freude an diesen verhaltenen rhythmischen Spannungen ist, auch ohne Mehrstimmmigkeit, echt nordisch-germanisch, während die allzu weit getriebene Regelmäßigkeit, die „Opitzerei" (Moser) uns meist romanisch, undeutsch und damit unnordisch berührt — womit durchaus nicht gesagt ist, daß nicht auch Lieder im einfach-wuchtigen $^4/_4$-Takt wie „In Gottes Namen fahren wir" nordischen Geistes sein könnten.

Ueber die Erwähnung des Gegensatzes „germanisch-romanisch" kämen wir denn geradenwegs zu der Frage, ob man das nordische Wesen des altdeutschen Volksliedes nicht auch durch einen Vergleich mit außerdeutschen Volksliedern, vor allem mit südeuropäischen, erhärten

---

[1]) Näheres vgl. Moser a. a. O. I 277 ff.
[2]) a. a. O. I 249—267.

könne. Ein verführerischer Gedanke — aber ein unendlich weites Feld, das ohne eindringende und umfangreiche Vorarbeiten nicht wird beackert werden können. Verfasser möchte ausdrücklich betonen, daß ihm auf diesem Gebiete die nötige ausgebreitete Stoffkenntnis fehlt. Die losen Bemerkungen, die hier folgen, gründen sich im wesentlichen auf die schöne Sammlung „Das Lied der Völker" von Heinrich Möller,[1]) die musikalisch-praktischen Zwecken dienen soll; zu wissenschaftlichen Untersuchungen dagegen müßten natürlich die von Möller erwähnten Quellen benutzt werden.

Durchblättert man in Möllers Sammlung die Bände mit spanischen (auch portugiesischen, katalanischen und baskischen) und italienischen Volksliedern, so fällt im ganzen auf, daß hier eine weichere Luft weht als im altdeutschen Volksliede. Das würde ja wohl zu dem als zugrunde liegend angenommenen Gegensatze „nordisch – westisch" passen; doch ist der Eindruck allzu allgemein, einzelne großartig herbe Gesänge durchbrechen ihn auch wieder, und vor allem: Möller gibt nur gelegentlich Angaben über das mutmaßliche Alter der Melodien, was gerade hier wichtig wäre. Denn bekanntlich weht jene weichere Luft auch im neueren deutschen volkstümlichen Liede.

Unzweifelhaft machen aber die meisten von Möllers spanischen und italienischen Liedern den Eindruck der Kleinkunst; und das entspricht nun vortrefflich der westischen Rassenseele, nicht aber dem Volksliede als solchem, was man vielleicht behaupten möchte. In altdeutschen Volksliedern liegt häufig die Möglichkeit zu großen Formen wie im Keime vorgebildet. Aus einer Melodie wie „Ein feste Burg" baut ein Bach mühelos das Riesengebäude seiner Choralkantate; und niemand würde es stillos finden, wenn man in derselben Weise etwa den Paviertton („Nun wolln wir aber heben an") einem großen weltlichen Chorwerk zugrunde legte. Jene südlichen Melodien kann man sich dagegen besser als thematische Unterlage eines lyrischen Stückes, eines Liedes ohne Worte u. dgl. denken, weil die zierlichere westische Rassenseele ganz naturgemäß die Formen der Kleinkunst bevorzugt. — Ich bemerke, daß dies kein Werturteil ist, da man Kunst bekanntlich nicht mit der Elle mißt.

Möller erwähnt verschiedentlich die orientalischen Einflüsse in der Melodik der spanischen und italienischen Volkslieder: Chromatik, übermäßige Sekunden, Vorliebe für lange Melismen. (Darf man auch die sogenannte „neapolitanische Sexte" hierher rechnen? Im harmonischen Sinne stellt sie ja auch eine chromatische Veränderung dar.) In der Tat, ein Lied wie der „Gesang der Reisfeldarbeiterinnen" (Ital. Heft Nr. 18) ruft uns ins Gedächtnis zurück, daß wir in Abschn. IV den Ursprung der gregorianischen Melismen in den Gesängen beduinischer Hirten finden wollten. Einen Text teilt Möller nicht mit, „da die Melodien oft nur vokalisiert, d. h. wie die spanischen „Alala" und ähnliche Gesänge in den Mittelmeerländern, in Irland, in der Bretagne usw.,

[1]) Edition Schott.

ohne Text gesungen werden." Auch Irland und die Bretagne sind aber Länder westischer Urbevölkerung. Wir brauchen auch nicht anzunehmen, daß die Anklänge an Orientalisches alle auf tatsächliche orientalische Einfuhr von Melodien zurückgehen; wenn man sich erinnert, daß die westische und die orientalische Rasse sich in vielem nahestehen,[1]) so kann man in diesen Anklängen auch gemeinsame rassenseelische Strebungen aus uralten Zeiten her erblicken.[2])

Sehr sonderbar ist, was Möller zu dem bekannten Gesang der venezianischen Gondelführer (Ital. Heft Nr. II) sagt: „In ‚Mein Leben' ... sagt Wagner, daß die Eindrücke dieser venezianischen Naturgesänge ihn während der Arbeiten am „Tristan" verfolgten und ihm vielleicht ‚die schon hier entworfene, langgedehnte Klageweise des Hirtenhornes im Anfange des dritten Aktes unmittelbar eingaben.'" Was haben aber venezianische Naturgesänge mit einer bretonischen Hirtenweise zu schaffen? Sollte Wagner, dessen feines Gefühl für solche Dinge wir schon einmal betonten, unbewußt die — westisch bestimmte — Aehnlichkeit beider Stimmungswelten empfunden haben? Die Musik am Anfang des dritten „Tristan"-Aktes mutet überhaupt fast an wie eine hellseherische Wiedererweckung einer — in diesen Formen natürlich nie dagewesenen — westischen Tonkunst.

Westische Zusammenhänge mögen auch darin liegen, daß sich auf Korsika wie in Irland eigenartige Totenklagen finden (Möller gibt Beispiele in seinem italienischen und keltischen Heft, hebt allerdings die Unterschiede im Brauchtum bei diesen Klagen hervor, wodurch aber ein Zusammenhang nicht ausgeschlossen wird). Sonst scheinen mir die keltischen Volkslieder weniger westisches Gut zu enthalten, als man nach den späteren keltischen Rassenverhältnissen annehmen könnte; dagegen bewahren sie, wie allgemein bekannt, sehr deutlich die indogermanische (nordische) Frühstufe der Pentatonik. Wer die herbe Größe pentatonischer Melodien kennen lernen will, der betrachte in Möllers keltischem Heft vor allem die Lieder von den Hebriden.

Hoben wir bei den Troubadourweisen das Westische im Rhythmus hervor, so mag es nicht zufällig sein, daß die Mehrzahl der südeuropäischen Beispiele bei Möller im ungeraden Takt steht: im italienischen Heft 29 von 43, im spanischen 23 von 35. Rhythmen wie Fandango und Bolero entsprechen zweifellos der beim Troubadourliede geschilderten westischen Seelenhaltung. Die Aehnlichkeiten gehen aber noch weiter: gewisse synkopische Bildungen im ungeraden Takt erinnern geradezu an die Troubadourlieder im zweiten Modus.

Aus diesen kurzen Bemerkungen wird wenigstens das eine hervorgehen, daß eine umfassende Untersuchung des gesamten europäischen

---

[1]) Vgl. z. B. Günther, Rassenkunde Europas S. 152 f.

[2]) Vgl. Lach a. a. O. S. 148, 335 ff., 357 ff. — S. 370, Anm. 3 sagt Lach geradezu, daß „für die arischen Rassen — im Gegensatz zu den verschnörkelnden und mit Verzierungen überladenden Semiten — ein stärkeres Hinneigen zu rezitativisch akzentuierender Einfachheit charakteristisch" sei. Stellt man hier die Ausdrücke „arisch" und „semitisch" im Sinne der neueren Rassenkunde richtig, so ergibt sich genau das oben Ausgeführte.

Volksliederschatzes — einschließlich des slawischen, von dem wir erst später reden — wahrscheinlich eine reiche rassenkundliche Ausbeute liefern würde.

Schering erwähnt gelegentlich,[1]) daß wir kein italienisches Gegenstück zum Lochamer Liederbuch besitzen. „Das Fehlen eines solchen in italienischen Landen ist um so mehr zu bedauern, als uns damit eine Reihe alter Melodietypen verborgen bleiben, die uns mit einem Schlage den stilistischen Unterschied von italienischer und deutscher musikalischer Lyrik enthüllen würden." Der stilistische Unterschied, der hier als sicher angenommen wird, würde wohl immer wieder der zwischen vorwiegend nordischer und vorwiegend westischer Seelenhaltung sein. Vielleicht ist sogar schon die Tatsache, daß es kein solches Gegenstück gibt, kein reiner Zufall. Das Volkslied als „Blüte der Einsamkeit" (Storck), wie es aus nordisch-dinarischem Gemüt entsproß, mag dem westischen „Darbietungstyp" weniger liegen; eine Art Gegenstück zum deutschen Volksliede möchte man daher eher in der instrumentalbegleiteten italienischen Monodie und in der französischen Chanson sehen, die beide in ihrem Wesen etwas von Gesellschaftskunst tragen. Das deutsche Volkslied ist, auch wo es in größerem Kreise erklingen soll, keine Gesellschaftskunst, sondern Gemeinschaftskunst; Gemeinschaft ist die nordische Form des Zusammenseins von Menschen.

Es wurde eben die französische Chanson als etwas Westisches erwähnt. Andrerseits darf man annehmen, daß die stark germanisch besiedelten Teile Frankreichs in älterer Zeit auch etwas dem deutschen Volksliede Aehnliches hervorgebracht haben. Manche nachweislich französischen Melodien machen einen kerngermanischen Eindruck, was nur aus den die Volksgrenzen übergreifenden Rassenbanden zu erklären ist.[2])

Ueber die Bedeutung des altdeutschen Volksliedes für die Gegenwart soll erst später gehandelt werden (vgl. den Schlußabschnitt).[3])

[1]) Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance S. 78.

[2]) Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. 513, sagt hierüber: „Die Uebersiedlung französischer Melodien fand in keinem andern Nachbarlande so häufig statt, als gerade in den Niederlanden im 16. Jahrhunderte, wie hinreichend aus den vielen französischen Melodien in den Souterliedekens 1540 und den Tonangaben im Antwerpener Ldb. 1544 zu beweisen wäre."

[3]) Moser, Renaissancelyrik deutscher Musiker um 1500, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. und Geistesgesch. Jahrg. 5 (1927) S. 381 ff., stellt das deutsche Kunstlied der Zeit von 1480 bis 1550 ebenbürtig neben das nach seiner Meinung zu einseitig betonte Volkslied. Damit wächst der Schatz wertvollster melodischer Entfaltung jener Zeit um ein Beträchtliches.

Achter Abschnitt

Polyphonie

Das halbe Jahrtausend von 1400 bis 1900 umfaßt die Hochblüte europäischer Tonkunst, eine Blüte, wie sie kaum einer anderen Kunstgattung in gleicher Kraft, Dauer und Ueppigkeit beschieden gewesen ist. In gewisser Weise könnte man in den beiden ersten Jahrhunderten des angegebenen Zeitraumes schon die höchste Entfaltung überhaupt sehen. Zwar schenkt die Zeit von 1700 bis 1800 uns, vor allem in der deutschen Tonkunst, jenen fast unglaublich reichen Kranz von Sternen erster Größe, an die wir heute hauptsächlich denken, wenn wir von der Erhabenheit unserer Musik reden: Bach und Händel, Gluck, Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert. Aber manchmal ist es so, als leite dieses unermüdliche, dieses unheimlich reiche und schnelle Aufsprühen von Gestirnen schon eine Götterdämmerung ein; als lägen die Zeiten der selbstgewissesten Kraft schon dahinten in den Jahrhunderten, wo zwar der Genius unseres Volkes nicht so blendend hell in einzelnen Großen emporflammt, wo er aber dafür das Volk in seiner Gesamtheit mit starkem, ruhigem Leuchten durchstrahlt.

Diesen Jahrhunderten der festgefügten Kraft wenden wir uns nun zu.

Das allgemeine Kennzeichen der Zeit von 1400 bis 1600 (natürlich gelten solche Zeitangaben nur in ziemlich weiten Grenzen) ist das Emporwachsen der Mehrstimmigkeit aus den schüchternen und zum großen Teil unbeholfenen Anfängen, die im sechsten Abschnitt geschildert wurden, bis zu jener königlich freien Beherrschung aller Mittel, die am Ende des Zeitalters erreicht ist. Und zwar vollzieht sich dieses Wachstum in den Formen der Polyphonie.

Polyphonie ist die melodisch-thematische Gleichberechtigung mehrerer Stimmen, deren Zusammenklang durch harmonische Gesetze geregelt ist. Die melodische Ueberordnung einer Hauptstimme über die anderen, die lediglich stützen und füllen, nennen wir dagegen Homophonie. Es ist klar, daß in einem Zeitraum von 200 Jahren auch homophone Formen vorkommen; die Hauptrichtung der Zeit aber ist polyphon. Alfred Lorenz hat[1]) überzeugend nachgewiesen, daß der Höhepunkt der polyphonen Kunst etwa um 1500 herum liegt. Jedenfalls sind wir, wenn wir nur die hervorstechenden Merkmale ins Auge fassen, vollauf berechtigt, die ganze Zeit als das Zeitalter der Polyphonie zu bezeichnen.

Welches sind nun die Aufgaben einer rassischen Kunstbetrachtung diesem Zeitalter gegenüber?

Solange im mittelalterlichen Europa offensichtlich europafremde und nordisch-germanische Kräfte um den Sieg in der Tonkunst ringen, ergab sich die Aufgabe fast von selbst: es waren die kennzeichnenden Merkmale der beiden Richtungen festzustellen und an dem allmählichen Siege der letzteren darzulegen, wie der europafremde Rassegeist im

---

[1]) Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen S. 77—92.

Laufe des Ringens vom germanisch-nordischen überwunden wird. Mit der allgemeinen Durchsetzung der harmonischen Mehrstimmigkeit gegenüber dem gregorianischen Gesange ist dieser Sieg im wesentlichen entschieden, und die nordische Tonkunst tritt ihre Herrschaft in den wichtigsten Gebieten des damaligen Europas an. Damit verschiebt sich die Aufgabe der rassischen Betrachtungsweise mehr auf das Gebiet der Anwendung und Erprobung der bisher gewonnenen Erkenntnisse, d. h. es wird nachzuweisen sein, einmal, daß die Träger der polyphonen Musik in der Tat hauptsächlich nordische Menschen gewesen sind, zum anderen, daß dieser Kunststil in seinem Wesen dem nordischen Rassegeiste entspricht. — Es tritt aber auch eine neue Aufgabe hinzu: Mit der Ausbreitung über die Länder Europas erfaßt der nordisch-polyphone Stil auch solche Gegenden, wo neben der nordischen andere Rassen stark vertreten sind; und es wird daher zu untersuchen sein, ob die Abwandlungen, die stilistischen Umfärbungen der Polyphonie sich nicht zum Teil auch auf solche nicht-nordischen Einflüsse zurückführen lassen.

(Es sei schon hier hinzugefügt, daß diese Aufgaben des rassenforschenden Musikbetrachters auch in den folgenden Abschnitten im wesentlichen dieselben bleiben. Erst im 19. und 20. Jahrhundert wird mit dem fortschreitenden Verfall der nordischen Grundlagen unseres Geisteslebens wieder ein tatsächlicher Rassenkampf in der Tonkunst zu beobachten sein, der bis in die formalen Grundlagen und bis in die entscheidende Geisteshaltung hineingreift.)

In welchen Gegenden liegen die Wurzeln der Polyphonie? — Dem Musikfreunde, der „alte Musik" kennt, taucht bei dem Worte „Polyphonie" vor allem die „Kunst der Niederländer" vor dem inneren Ohre auf, jener Männer, die ihre aufs höchste gesteigerte Satztechnik überallhin trugen und zeitweise fast das ganze musikliebende Abendland beherrschten. Es scheint aber doch so, als ob sie nicht die eigentlichen *Entdecker* des neuen Stils gewesen seien. Die neuere Forschung hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Musik, die man im 14. Jahrhundert in Florenz pflegte, die sogenannte *Florentiner* ars nova, stilistisch nichts anderes bedeutet als den entschiedenen Beginn der polyphonen Kunst, daß daneben aber der ars nova in *England* auch eine nordeuropäische Quelle sprudelte.[1]) Für das England des 14. Jahrhunderts dürfen wir ohne weiteres annehmen, daß die großen Musiker, ein John Dunstaple und seine Zeitgenossen, nordischen Blutes gewesen sind. Wie stark aber auch der nordische Einschlag im damaligen Florenz gewesen sein muß, geht deutlich aus der lebensvollen Schilderung

[1]) Die sehr fesselnden Nachweise dafür, wie stark an beiden Stellen nordisch-germanisches Harmonieempfinden beteiligt war, finden sich hauptsächlich in *Riemanns* Handbuch I 2, V. Buch und bei *Lederer*, Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst; vgl. auch *Joh. Wolf*, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, Sammelbände der Internationalen Mus.-Ges. Jahrg. III (1901/02) S. 599 ff. — Beispiele in Noten bei *Riemann* a. a. O., ferner bei *Einstein*, Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte: *Riemann*, Musikgeschichte in Beispielen.

Woltmanns hervor.[1]) Bis zum Beweise des Gegenteils dürfen wir also annehmen, daß nicht nur die niederländische und deutsche Blüte der Polyphonie, sondern auch ihre norditalienischen und englischen Anfänge nordische Schöpfertaten gewesen sind.

Die neue Kunst Englands hat nun mächtig auf das Festland herübergewirkt. Das beweist u. a. der Umstand, daß in den sogenannten Trienter Codices, einer der wichtigsten Quellen für die frühe Mehrstimmigkeit, sicherlich viele englische Tonsetzer enthalten sind.[2]) Wir wissen auch, daß sich die englischen Musiker im 15. Jahrhundert kräftig über das Festland hin verbreiteten. Am nächsten lagen ihnen die Niederlande (die für jene Zeit natürlich stets das heutige Belgien mit umfassen) und Nordfrankreich, und in der Tat blüht nun ja in diesen Landstrichen die Kunst der polyphonen Mehrstimmigkeit machtvoll empor. Nicht lange, so schließt sich Deutschland ihnen an.[3])

Bei der unendlichen Fülle der Werke der a cappella-Zeit kann hier natürlich nicht der Versuch gemacht werden, die Zeit inhaltlich zu schildern. Auch auf Notenbeispiele muß verzichtet werden, da die polyphone Satzart naturgemäß nur an längeren mehrstimmigen Beispielen erläutert werden könnte.[4]) Dafür sollen hier aber einige Dinge besprochen werden, die für die rassische Betrachtungsweise wichtig sind.

Moser[5]) rechtfertigt es, daß er die flämische Musikblüte nicht mit zur deutschen Musikgeschichte rechnet; und in der Tat ist das auch wohl berechtigt. Gar keine Frage kann es dagegen sein, daß beide rassisch engstens zusammengehören als Teile einer großen nordisch-germanischen Blüte. In rassischem Sinne kann die Herrschaft der Niederländer in Deutschland keinesfalls als Fremdherrschaft angesehen werden. Ebenso wenig kann man in diesem Sinne einen Trennungsstrich zwischen den Niederlanden und Nordostfrankreich ziehen. Wir fassen daher für die folgende Betrachtung alles das zusammen, was vor der Zeit Palestrinas liegt, was die Musikgeschichte die „Epochen Okeghem und Josquin" nennt, ohne uns ganz genau an die Zeitgrenzen zu binden. Die bedeutendsten Namen sind etwa folgende:

---

[1]) Die Germanen und die Renaissance in Italien, S. 25 und 34 f.

[2]) Vgl. Moser I 411, Lederer S. 34 Anm. 1. Lederer S. 292 nimmt übrigens auch an, daß die schönsten Melodien des Lochamer und des Münchener Liederbuches von Engländern stammen; sollte sich das als richtig erweisen, so wäre es für uns kein Grund zu „nationaler Eifersucht", sondern ein Beweis für die tiefinnere Gemeinsamkeit nordischen Musikfühlens über die Völkergrenzen hinweg.

[3]) Ueber eigene deutsche Anfänge in der Mehrstimmigkeit vgl. Moser I 184 ff., 194 ff., 335 ff.

[4]) Leicht zugänglich sind Sätze der a cappella-Zeit u. a. in dem sogenannten Kaiserliederbuch für gemischten Chor, in dem Volksliederbuch für die Jugend, beide bei Peters, ferner in den „Meisterwerken deutscher Tonkunst" (Breitkopf & Härtel), in den von Thiel herausgegebenen Einzeldrucken, in den erwähnten Sammlungen von Riemann, Einstein und Liliencron, vor allem aber im fünften Bande der Musikgeschichte von Ambros; neuerdings in dem im Erscheinen begriffenen mehrteiligen „Chorbuch" von Jöde (Verlag Kallmeyer).

[5]) II 402.

1. Niederländer und Franzosen: Jean d'Okeghem (um 1430 bis 1495), Jacob Obrecht († 1505), Josquin de Près († 1521), Pierre de la Rue († 1518), Antoine Brumel (um 1500), Antoine de Févin (um 1500), Robert de Févin (um 1500), Jean Mouton († 1522), Clemens non Papa († 1558), Nicolas Gombert († nach 1552).

2. Deutsche: Adam von Fulda (um 1440 bis um 1495), Heinrich Finck (um 1500), Heinrich Isaac († 1517), Alexander Ackermann (Cgricola, † 1506), Thomas Stoltzer (um 1450 bis 1526), Benedict Herzog (Ducis, † 1544), Paulus Hofhaimer (1459 bis um 1539), Ludwig Senfl (um 1492 bis 1555), Arnold von Bruck († 1545), Stephan Mahu (um 1550), Balthasar Hartzer (Resinarius, um 1540), Matthias Greiter († um 1550), Sixtus Dietrich (um 1495 bis 1548), Lorenz Lemlin (um 1540), Kaspar Othmayr (1515 bis 1553).

Die Werke dieser Meister bestehen auf geistlichem Gebiete hauptsächlich aus Kompositionen von Messen und Motetten,[1]) auf weltlichem Gebiete betätigen sich die deutschen unter ihnen besonders in der mehrstimmigen Bearbeitung des altdeutschen Volksliedes.



Bild 1. Ludwig Senfl (um 1492—1555)
Nordisch oder vorwiegend nordisch

Worin darf man nun das nordische Grundwesen dieser Kunst erblicken? Warum kann sie nur aus nordischem Geiste erwachsen sein?

Das künstlerisch Wirkende der Polyphonie ist die Linie und die Verschlingung von Linien. Linienkunst, also etwas Unsinnliches, Vergeistigtes, oft Sprödes und Herbes, stark rechnerisch Durchsetztes, zum Aufgabenstellen und -lösen Neigendes, ist schon oft im Gegensatz zur Farbigkeit, zur Fläche, zur gesättigten Klangsinnlichkeit und -seligkeit als Wesensmerkmal germanisch-nordischer Kunst betrachtet worden. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß eine solche Kunst beim Schöpfer wie beim Hörer eine starke Mitarbeit des Verstandes voraussetzt. Diese betrachten denn auch alle Beurteiler als Wesensmerkmal der Poly-

[1]) Anschauliche Schilderung ihrer Motettenkunst bei Leichtentritt, Geschichte der Motette.

phonie, ob nun Moser[1]) von „altgermanischer Rätselfreudigkeit", „genial-kühler Könnerschaft", „kunsthaft-gelehrter Bezwingung" und „scholastischer Schulung der Köpfe" spricht, ob Lorenz[2]) in der Kunst der Niederländer „ein grüblerisches Spintisieren, ein verstandesmäßiges Arbeiten mit dem Tonmaterial", eine „Lust an rätselhaften dunklen Aufstellungen kontrapunktischer Tonkombinationen", eine „Phantasie des philosophischen Denkens" findet. Storck[3]) möchte die manchmal übergroße Künstlichkeit der Niederländer in Kanons usw. als überschäumendes Kraftgefühl nach endlicher Ueberwindung der Schwierigkeiten der Mehrstimmigkeit deuten. So sicher dieses — übrigens auch echt nordische! — Gefühl mitgesprochen hat, so darf man doch auch in jenem Grübeln über selbstgesetzten Schwierigkeiten einen tief eingeborenen Zug der nordischen Seele sehen. Es ist ruhig zuzugeben, daß diese Eigenart damals oft über die Grenzen des künstlerisch Zulässigen, geschweige denn Notwendigen, hinausgegangen ist; aber gerade in solchem Uebermaß gewisser Züge offenbart sich bei den Rassen das, was der Franzose bei dem einzelnen „les défauts de ses vertus" nennt.[4])

Keineswegs aber darf sich der mit dieser Kunst weniger Vertraute nun etwa denken, sie sei nur eine Art Lösung von musikalischen Rechenaufgaben gewesen. Mit Recht warnt Riemann[5]) davor, die „Künste" der Niederländer immerfort in die erste Reihe zu stellen und darüber zu vergessen, daß doch auch für jene Zeit das eigentlich Wertvolle der Teil des Schaffens gewesen sei, der frei im Dienste des Ausdrucks mit der gewonnenen Könnerschaft schaltete. Auch dann allerdings setzen polyphone Stimmgewebe eine starke Mittätigkeit des ordnenden und zügelnden Verstandes voraus — dies eben ist ein Kennzeichen nordischer Kunst —, nicht aber sein Ueberwiegen oder gar seine Alleinherrschaft. Nordisch-polyphone Musik ist, wo sie wirklichen Wert besitzt, Gefühlsausdruck wie alle Musik; aber beherrschtes, gebändigtes Gefühl. Auf unendlich viel höherer Stufe des Könnens und des Ausdrucks finden wir hier die „apollinische" Tonkunst der Griechen wieder. Das Dionysische, das rauschhaft Fessellose ist nicht das Reich der Polyphonie. Sogenannte „vulkanische Leidenschaft" tobt sich nicht in polyphonen Formen aus; wenigstens auf dem Gipfel der Leidenschaft zerbrechen notwendig (und mit künstlerischem Recht!) die kunstvollen Bildungen, und es spricht die dionysische Sprache der ungefesselten Natur: der urtümliche Rhythmus, der massige Akkord, das schlagende Unisono, der hinreißend geschwungene Bogen der Einzelmelodie, ja der bezwingende Glanz des einzelnen Tones. (Beispiele hierfür gibt uns in Fülle das große Kunstwerk der Leidenschaft, die Oper.) Die Art des Gefühls dagegen, die aus der Polyphonie spricht, ist die seelische Keuschheit des nordischen Gemütes, „durch den Anschein

[1]) a. a. O. I 402.
[2]) a. a. O. S. 88 f.
[3]) a. a. O. I 194.
[4]) Gute Schilderungen dieses unsinnlichen Wesens nordischer Tonkunst u. a. bei Müller-Freienfels a. a. O. S. 84; Benz a. a. O. I 22 f.
[5]) a. a. O. II I S. 271 ff.

zunftgerechter Objektivität schamhaft gebunden" (Moser), ist „seelische Männlichkeit" (Alfred Heuß). Ihre Kraft und Innigkeit, ihre tiefverborgene Süße und edle Glut erschließen sich nur dem gleichgestimmten, geduldig lauschenden Ohr.

Diese zurückhaltende Innigkeit offenbart sich am deutlichsten dort, wo die weltliche Polyphonie die Liebe zum Gegenstande wählt. Ebensowenig wie dem altdeutschen Liebesliede in seiner einstimmigen Gestalt wird man diesen zahllosen kunstvollen Sätzen von Liebesliedern ergreifenden Gefühlsausdruck absprechen wollen; aber es ist keine glühende Leidenschaft, es ist ein stilles, stetiges Leuchten. Bekanntlich sind manchen Liebesliederweisen in den sogenannten Kontrafakten geistliche Texte untergelegt worden. Berühmte Beispiele sind etwa die Uebertragung des Isaacschen „Innsbruck, ich muß dich lassen" auf „Nun ruhen alle Wälder" oder des Haßlerschen „Mein Gmüt ist mir verwirret" auf „O Haupt voll Blut und Wunden," oder von „Entlaubet ist der Walde" auf „Es ist so still geworden". Wie rein und tief muß ein Liebeslied empfunden sein, das sich auf so tiefernste religiöse Worte übertragen läßt, ohne sie herabzuziehen! Es gibt kaum einen schöneren Beweis für die seelische Keuschheit jener alten Musik als die Kontrafakta. Für jene Zeit, wo nordisches Liebesgefühl in unserm Volke noch vorgeherrscht haben muß, gibt es eigentlich gar keinen Unterschied zwischen geistlich und weltlich, nicht aus Mangel an Ausdruckskraft, sondern weil ihr alles Leben heilig ist.

Ja, ich möchte sagen: selbst ohne daß wir den Ausdruck eines bestimmten irdischen Gefühls in dieser Kunst zu suchen brauchen, lebt doch schon in jener oben geschilderten Geistigkeit, in den „Künsten der Form", ein Gefühl immerwährend: die Ehrfurcht vor den geheimnisvollen Gesetzmäßigkeiten des Alls, die sich dem Tonsetzer in den Verschlingungen und Lösungen der Töne offenbaren. In dieser „alten, handwerksmeisterlichen Sehnsucht der Besten, hinter die Gesetzmäßigkeiten der unbegreiflichen Kunstwirkung zu kommen" (Moser) lebt die Sehnsucht der nordischen Seele, den Schleier des verhangenen Bildes zu heben, dem All sich zu verschwistern, wie sie etwa auch in der Sehnsucht des nordischen Sternkundigen, des Naturwissenschaftlers, ja des reinen Mathematikers lebt. Das mag dem unfaustischen Menschen als eine recht trockene Angelegenheit erscheinen — der faustische wird es nachempfinden können. Gewiß hat gar mancher der „trockenen" Regelmeister, wenn ihm die „Künste" gelungen waren, mit Faust gefühlt:

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
vom Himmel durch die Erde dringen,
harmonisch all das All durchklingen!"[1])

[1]) Vgl. hierzu auch Müller-Freienfels a. a. O. S. 90, wo er den vortrefflichen Ausdruck vom „glückhaft bejahten Zwang" prägt.

Der Umstand, daß die Polyphonie ausgesprochene Linienkunst ist, hat immer wieder Vergleiche mit germanisch-nordischer bildender Kunst, vor allem mit der gotischen Baukunst, veranlaßt. Sind solche Vergleiche berechtigt, wo doch die zweite Hälfte der Polyphonie, vielleicht sogar ihre höchste Blüte, in die Renaissance fällt? Es ist hier bei den Musikgeschichtsschreibern ein gewisser Widerspruch unverkennbar: einerseits ist man gerade, seit Riemann die Wurzeln des neuen Stils im Florenz des 14. Jahrhunderts aufdeckte, geneigt, die ganze Polyphonie zur Renaissance zu rechnen; andrerseits läßt sich kaum ein Schriftsteller den Vergleich der Polyphonie mit der gotischen Formenwelt entgehen. Und bei einem von ihnen fällt denn auch das m. E. ausschlaggebende Wort: „Gotik im weiteren Sinn ist jedoch nicht nur eine zeitliche, sondern kann auch sozusagen als rassenartige Erscheinung verstanden werden, und so sehen wir sie auch in späteren Jahrhunderten immer wieder in einzelnen Musikerpersönlichkeiten (z. B. Bach, Brahms und Reger) stark ans Tageslicht hervorbrechen; solch einer gotikverwandten Richtung hat stets und in allen Künsten ein erheblicher Teil der deutschen Geister tief im Innersten gehuldigt, und gerade heute tritt sie ja wieder als Ausdrucksstil erhöht in den Vordergrund."[1]) Dem kann man sich Wort für Wort anschließen, nur daß nach unserer Meinung nicht „sozusagen", sondern im eigentlichsten Wortsinne Gotik ein Rassenstil ist, und zwar der Stil der nordischen Rassenseele. Ein Zeitstil ist sie nur insofern, als sie natürlich in den Zeiten und auf den Gesittungsgebieten, denen nordische Männer das Gepräge geben, besonders deutlich hervortritt. Daß aber die Höhepunkte gotischen Stils in der Baukunst und in der Tonkunst in etwas verschiedenen Zeiten liegen, erklärt sich aus der sozusagen verspäteten Entwicklung der letzteren. Wir haben in Abschnitt VI gesehen, daß, als der Kölner Dom und Notre Dame gebaut wurden, die Musik noch mit der Ueberwindung technischer Fesseln rang. Sie besaß damals noch nicht entfernt das äußere Rüstzeug, um einen solchen Höhenflug zu wagen wie die Baukunst. Bezeichnen wir daher die Polyphonie des 15. Jahrhunderts und des 16. bis zum Einbruch des Italienertums in Deutschland als „spätgotisch", so kann sich das „spät" nur auf die Baukunst beziehen; in der Tonkunst dagegen stellt diese Zeit die erste künstlerisch voll zulängliche Hochblüte der Gotik dar (die zweite werden wir in Bach finden).[2])

Suchen wir nun den allgemeinen Begriff „Linienkunst" näher zu bestimmen, so ergeben sich etwa folgende geistigen Grundeigenschaften der Polyphonie:

Erstens naturhaftes Herauswachsen des Vielfältigen aus dem Einen. Denn das ihr vorherbestimmte Wesen entdeckt die Polyphonie

---

[1]) Moser a. a. O. I 454.

[2]) Eine gedankentiefe Darlegung ähnlichen Inhalts findet der Leser bei Ehrenfried Muthesius, Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. und Geistesgesch. Bd. III (1925) S. 387 ff.

erst zur Zeit Okeghems mit der sogenannten Durchimitation. Darunter verstehen wir, daß jedes neue größere Bruchstück des in Musik gesetzten Wortlautes aus dem Wortsinne heraus ein bestimmtes musikalisches Motiv zeugt und daß dieses Motiv dann durch sämtliche Stimmen nacheinander vorgetragen wird. Es ist bezeichnend, daß man die endgültige Anwendung dieses Kunstmittels zwar Okeghem zuschreibt, daß man aber die Wurzeln schon vor ihm findet, daß seine Zeitgenossen es ebenfalls handhaben und daß es bis heute durch nichts anderes ersetzt worden ist. Es handelt sich eben nicht um die willkürliche Satzart eines einzelnen, sondern um das Heraufquellen eines notwendigen Stilgesetzes aus den Tiefen einer Rassenseele. Polyphone Kunstwerke wachsen nicht mit dem „schönen Schein der Notwendigkeit", wie Riemann sich mit Vorliebe ausdrückt, sondern mit wirklicher, wesenhafter Notwendigkeit.

Darin liegt schon zweitens das Zusammenfassen des Vielfältigen zum Einen. Denn so unabhängig die Stimmen eines polyphonen Kunstwerks auch voneinander sind, sie werden doch zur höheren Einheit gebunden. Was sie bindet, ist die gesetzmäßige harmonische Beziehung der Töne untereinander. Man bezeichnet ja gewöhnlich die Polyphonie als die Kunst des linearen Hörens (auch wir haben das oben getan) und sagt, sie sei wagerecht empfunden. Demgegenüber möchte ich mit Lorenz betonen, daß hierdurch nur die eine Ausdehnung (Dimension) des polyphonen Kunstwerks erfaßt wird. „Das Wort ‚horizontal' läßt etwas Flaches, Untiefes vermuten; gerade aber beim polyphonen Hören müssen wir das Raumbewußtsein anstrengen, um die Linien nebeneinander verfolgen zu können. . . ."[1] Mit andern Worten: Gerade bei den Meistern der Polyphonie haben wir das Gefühl des Bauens in Tönen, das Gefühl der Höhenwirkung, worauf ja größtenteils die Vergleiche mit der in die Höhe strebenden Gotik beruhen. Vielleicht könnte man mit der kürzesten Formel sagen: Homophonie besitzt nur eine Ausdehnung (ist „eindimensional"), Polyphonie dagegen zwei (ist „zweidimensional"). Und gerade diese doppelte Ausdehnung erlaubt das Zusammenfassen des Vielfältigen zum Einen, die so oft berufene Kraft des Zusammenbildens (der „Synthese") des nordischen Geistes, der sein volles Genüge nur darin findet, die Allheit einzufangen in die Grenzen eines Werkes.

Das wuchshafte Entstehen des Vielen aus dem Einen, das kraftvolle Zusammenraffen des Vielen zum Einen machen zusammen die polyphone Kunst zur musikalischen Erscheinungsform der menschlichen Willenskraft an sich. Wenn in der bildenden Kunst die wagerechte Linie die Ruhe, die senkrechte den Willen versinnbildlicht, so ist es in der Tonkunst umgekehrt, was sich wohl aus dem verschiedenen Wesen von Raum und Zeit erklärt: der übereinander getürmte Akkord ist hier das Sinnbild des Ruhenden, die fließende Linie das des ewig Vorwärtstreibenden. (Uebrigens gibt es in der Musik keine

[1] Lorenz a. a. O. S. 16.

wirkliche Wagerechte). Und wenn nun aus solchen fließenden Linien der gestaltende Menschenwille ein ewig sich wandelndes, entwickelndes, stets neu sprossendes, weiter auslangendes, in Fernstes strebendes, das Fernste mächtig bindendes Gebilde formt — wer könnte dann verkennen, daß in der Tat die Polyphonie formgewordener Wille, daß das polyphone Kunstwerk tönender Wille an sich ist?

Fassen wir zusammen: Die ausgewogene Verbindung scharfer Gedankenarbeit und tiefen Gefühlsgehaltes, grübelndes Sichversenken in die Geheimnisse der künstlerischen Form, machtvoll das Vielfältige zusammenzwingende Baukraft, sinnvoll das All aus dem Einen gebärende Zeugungskraft, Welterschaffung aus schöpferischem Willen — das ist die Welt der Polyphonie. Es ist aber auch die geistige Welt des nordischen Menschen, und deshalb ist uns Polyphonie ein Kennzeichen nordischen Kunstschaffens schlechthin.[1])

Ueberblicken wir die erstaunliche Masse starker künstlerischer Begabungen jener Zeit, aus der nicht wenige hervorragen, die man unbedenklich als Genies bezeichnen kann, so fällt für unsere Begriffe eine verhältnismäßige Gleichförmigkeit im Schaffen, eine handfeste, wohlgegründete Dauerbarkeit auf. Es ist gleichsam, als blicke man auf tonkünstlerische Bauern- und Handwerkergeschlechter. Originalitätssucht, jenes Zeichen der Auflösung rassischer Bindungen, ist der Zeit fremd. Nur anders sein als die anderen, galt als geringer Ruhm; man sah seinen Ehrgeiz darin, es den geschätzten Meistern gleichzutun, und so ergab sich im Wandel der Geschlechter — indem jeder doch natürlich sein Eigenstes dareingab — eine fast unmerkliche, wuchshafte Entwicklung, die von der uns gewohnten krampfhaften Neuerungssucht wunderlich wohltuend absticht.

Der handwerksmeisterliche Zug der Kunst jener Tage, nicht nur der Musik, ist unverkennbar. Der angehende Kunstjünger fühlte sich durchaus als Lehrling; er wollte zunächst einmal lernen, was zu lernen war. Fehlte dann der nicht erlernbare Höhenflug der Bildkraft, so blieb man eben ein „ehrsamer und kunstreicher" Handwerker der Tonkunst. Aber im Grunde blieb man es auch auf den höchsten Höhen der Meisterschaft. Den Ehrgeiz, ein „freier" Künstler zu sein, kannte jene Zeit nicht. (Grundsätzlich anders wird das eigentlich erst mit Beethoven — eine rassisch nachdenkliche Tatsache, auf die zurückzukommen sein wird.) Einer späteren, aus der Richtung geratenen Zeit blieb es vorbehalten, diesen handwerksmeisterlichen Stil als nicht der Würde der Kunst entsprechend anzusehen: in Wahrheit war es der Granit, auf dem die Gipfelleistungen der unvergänglichen Kunst-

[1]) Selbstverständlich kann ein Kunststil wie die Polyphonie, nachdem er einmal gefunden ist, auch die Rassengrenzen überschreiten. Daraus folgt, daß im Laufe der Entwicklung nicht jeder polyphon schreibende Tonsetzer unbesehen als nordisch zu betrachten ist. Wohl aber darf man den Geist der Zeiten, in denen die Polyphonie ausgesprochen herrscht, als Ganzes als nordisch ansehen.

taten sich türmten. So erscheint die a cappella-Zeit nicht als unübersichtliches Geklüft von „Originalgenies“, sondern als einheitlicher Gebirgsstock. Ueber das Gebirge aber erheben sich die Ganzgroßen manchmal kaum durch ihren Stil, sicherlich aber nicht durch eigensinniges Suchen nach dem Unerhörten, durch verschrobene Querköpfigkeit, sondern eben durch ihre Höhe, unbildlich gesagt: durch größeren Umfang, größere Vielseitigkeit, Ausgeglichenheit und Vollendung ihres Lebenswerkes, durch seine Kraft und Tiefe — mit einem Wort: durch das Schwergewicht ihres Menschentums.

Auch die größten Könner aber blieben volkstümlich. Es ist oft bemerkt worden, daß es damals keinen eigentlichen Unterschied zwischen Kunstmusik und Volksmusik gab; daß aber ein solcher vorbildlicher Zustand nur in einem Volke von weitgehender rassischer Einheitlichkeit möglich ist, daran scheint man weniger oft zu denken. Ein wundervolles Zeugnis jener Volkstümlichkeit ist es ja, daß die besten Meister ihren Ehrgeiz in kunstreiche polyphone Bearbeitungen von Volksliedern setzten.

Und diese Seite ihrer Kunst war ausgesprochene Hausmusik. Denn nicht für Massenchöre waren solche Bearbeitungen gedacht, sondern für wenige Sänger, die sich in der Stille des Hauses zu selbstvergessenem Musizieren vereinten. Eine eigentümlich trauliche Luft weht um diese Kunst, auch wo sie große, herbe Formen annimmt. Heute wäre es ja eigentlich noch notwendig, von diesen polyphonen Volksliedbearbeitungen — einer der deutschesten Kunstgattungen, die es je gab — ein ausführliches Bild zu zeichnen; vielleicht darf man hoffen, daß das in naher Zukunft überflüssig wird. Denn eine neue Jugend ist dabei, sich ihre Kenntnis wieder zu ersingen, und in der Stille wächst die Zahl derjenigen, die sich den Zeiten der altdeutschen Polyphonie und der Art ihrer Kunstpflege mit gläubiger Inbrunst wieder zuwenden. Gelingt es wirklich, dies edle Reis wieder ergrünen zu lassen, so ist damit Unabschätzbares für die Wiedergeburt der deutschen Seele gewirkt.

Wenn hier die verhältnismäßig starke Gleichförmigkeit im Schaffen der a cappella-Zeit betont worden ist, so soll damit natürlich nicht behauptet werden, eine künstlerisch so hochstehende Zeit kenne keine ausgeprägten Persönlichkeiten. Im Gegenteil: trotz ihrer stämmig-gesunden Familienähnlichkeit — die eben ein Merkmal noch ziemlich großer rassischer Einheitlichkeit ist — zeigt jeder von den Bedeutenderen jener großen Künstlerschar ein scharfgeschnittenes, oft eigenwilliges Einzelgesicht. Die Beschreibung dieser Gesichter gehört in eine ausführliche Musikgeschichte.[1]) Hier aber muß ein Umstand erwähnt werden, der rassengeschichtlich bedeutsam ist: die Gesichter im ganzen wandeln sich im Laufe der Geschlechter und nehmen mehr südländische, italienische Züge an. Das zwingt zu einem kurzen Blick auf Italien.

---

[1]) Verwiesen sei vor allem auf die liebevolle Darstellung bei Moser Bd. I Buch VII.

Nachdem die niederländische Polyphonie nach Italien gedrungen war, bildeten sich hier zwei wichtige Schulen: die römische und die venezianische. Jene gipfelt in Palestrina. Die Rassenfrage liegt bei ihm nicht ganz einfach; bedenkt man jedoch, daß, grob gesagt, das Streben Palestrinas und seiner Mitschaffenden auf Abklärung, d. h. auf eine ausgewogene Vereinigung von geistiger Bedeutsamkeit und klanglicher Schönheit zielt, so darf man darin wohl einen Ausgleich nordischer und dinarischer Schaffenskräfte erblicken. Bei Palestrina selbst tritt hinzu eine sehr starke Neigung zu maßvoller Zurückhaltung, Durchsichtigkeit, Leichtverständlichkeit — Eigenschaften, die vom Standpunkte germanischen Fühlens her manchmal fast als Nüchternheit erscheinen und die eine, anscheinend von Römerzeiten her immer wieder durchschlagende, kühl verstandesmäßige („rationalistische") Geisteshaltung bezeugen. Dies könnte eine römische Abwandlung nordischen Geistes bedeuten. — Was wir über Palestrinas leibliches Aussehen wissen, stimmt zu der Annahme, daß er ein nordisch-dinarischer Mischling war. Nach Woltmann[1]) waren Augen, Haare und Bart braun, sein Gesicht wohlgebildet und länglich mit einer großen, leichtgebogenen Nase und rosiger Haut. Woltmann bezeichnet ihn nach dieser Schilderung als Mischling zwischen der nordischen und der mediterranen Rasse; er unterscheidet aber überhaupt nicht grundsätzlich zwischen dinarisch und westisch. Nach der Haltung von Palestrinas Kunst scheinen mir stärkere westische Einschläge völlig ausgeschlossen.

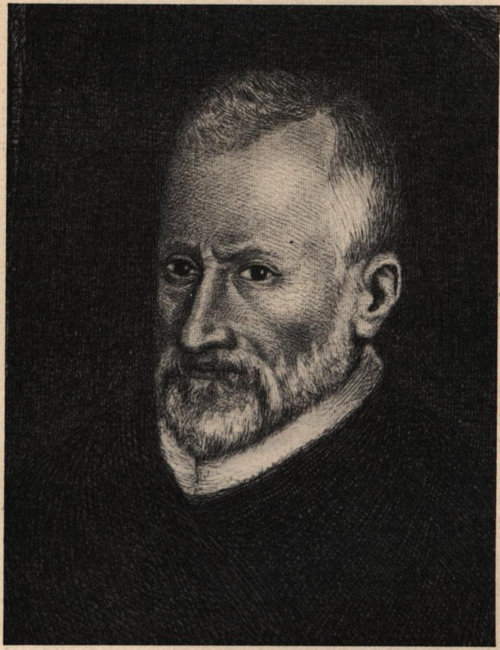


Bild 2. Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525—1594)
dinarisch-nordisch

Venedig wurde neben Rom im 16. Jahrhundert zum zweiten italienischen Mittelpunkt der großen a cappella-Kunst. Ihre Hauptvertreter waren dort: Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Giovanni Croce, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Baldassare Donati, Gesualdo di Venosa, Giovanni Asola, Gioseffo Zar-

[1]) Die Germanen und die Renaissance in Italien S. 130.

lino u. a. Die Hauptkennzeichen des venezianischen Stils sind Mehrchörigkeit und bewußte Ausnutzung der Chromatik; beides bedeutet Bevorzugung der Farbe vor der Linie. Moser[1]) schildert den Unterschied folgendermaßen: „Welch ganz verschiedene Welt, welch erstaunlicher Stilunterschied dieser weich sinnliche, mit leichter Hand abgewogene Klanggenuß wie in gegensätzlichen Orgelregistern gegenüber dem rein gedanklichen, spröde gotisch sich mit Stimmführungsrechnungen in schwerer Gedankenarbeit abmühenden Geschlecht der Isaac-Senfl-Zeit!" Noch anschaulicher sagt Leichtentritt:[2]) „Reif und üppig wurde nun die Kunst; . . . in ihr entfaltet sich eine bis dahin unerhörte Fülle farbigen Glanzes, ein starker Duft, wie er der voll erblühten Blume entströmt, eine Freude am Klang als solchem, wie sie vorher noch nirgends aufgetreten war. Ihre Meister zeigen einen Sinn für breite Flächenentfaltung, dekorative Wirkung, analog dem italienischen Renaissancebaustil, gegenüber dem aufstrebenden gotischen Pfeilerwerk, mit dem man die nordische Musik schon oft treffend verglichen hat."

Es liegt nahe, die Gründe dieser erstaunlichen Sonderentwicklung Venedigs in Umwelteinflüssen zu suchen. Reiche Handelsstädte, sagt man, neigen zu festlicher Haltung, zu Glanz und Pracht, auch in ihrem Kunstleben. Das ist richtig; dennoch hat nicht jede reiche Handelsstadt damals ihren „venezianischen" Stil entwickelt. Ein anderes muß hinzukommen: die Menschenart der Stadt. In Venedig scheinen mir deutlich rassische Kräfte mit am Werk. Auf Karte XVII in Günthers „Rassenkunde Europas" gehört Venedig noch mit zu dem Gebiet vermutlich stärksten Vorwiegens dinarischer Rasse. Diese Karte stellt natürlich heutige Verhältnisse dar; doch läßt sich dinarische Bevölkerung in den später hauptsächlich dinarischen Gebieten Südosteuropas weit zurück verfolgen.[3])

Es fragt sich nun, ob dinarische Rasseneigenschaften gewisse Züge des venezianischen Stils erklären können. Günther hat im 7. Abschnitt von „Rasse und Stil" über dinarische Kunstgestaltung gehandelt. Die m. E. richtig gesehene Darstellung ergibt in der Hauptsache, daß die dinarische Abwandlung aller Stile einen Zug zum „Schwungvollen, Ausladenden, Hochfliegenden, Hinreißenden, zum Breiten, Saftigen, Flächigen, Farbigen, zum Geschwellten, Bauschigen, zum großen Faltenwurf, zu Reichtum und Glanz, zu sinnlicher Anschaulichkeit, zu deutlich formender Körperlichkeit" zeigt. Man vergleiche damit die oben gegebenen Schilderungen des venezianischen Prunkstils: die schlagende Uebereinstimmung liegt auf der Hand! Mag man immerhin auf den Gedanken der Chromatik aus der Renaissancesehnsucht nach den verschollenen Wundern griechischer Tonkunst gekommen sein;[4])

---

[1]) a. a. O. I 491.

[2]) Geschichte der Motette, S 208. Vgl. auch S. 222.

[3]) Vgl. Günther a. a. O. S. 157 ff. Ueber nordisches Blut in Venedig vgl. Woltmann a. a. O. S. 35 f.

[4]) Storck a. a. O. I 221.

mag die Bauart des Markusdomes Willaert den Gedanken der Doppelchörigkeit eingegeben haben — die Freude an diesen Stilmerkmalen und ihr üppiges Treiben sind Zeichen dinarischer Sehnsucht nach wallender Pracht, nach rauschendem Glanz, nach den Wundern der Farbe, nach der verklärten Seligkeit hinreißend gesteigerten Klangzaubers.[1])

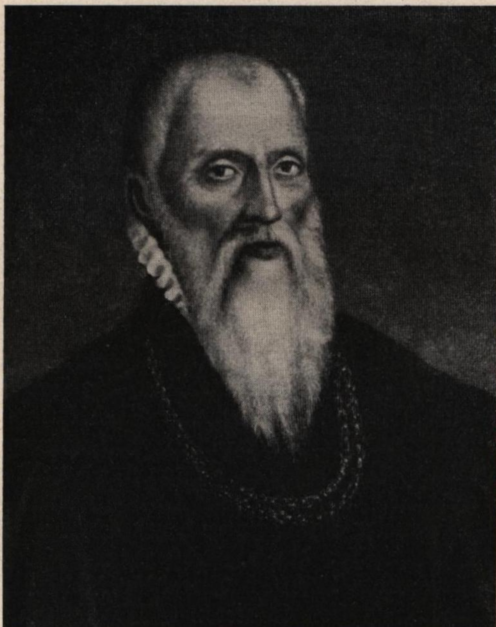


Bild 3. Adrian Willaert (um 1485—1562) vorwiegend nordisch (mit geringem dinarischem Einschlag?)

Man könnte der ganzen Beweisführung entgegenhalten, daß der erste Hauptvertreter des venezianischen Stils, Willaert, kein Venezianer, sondern Niederländer war, ebenso Ciprian de Rore. Unbesehen anzunehmen, daß diese Männer dinarisches Blut hatten, wäre gewagt; doch vergleiche man Willaerts Bildnis! Es scheint also fast, als sei hier wirklich ein Nordländer mit dinarischem Einschlag in die richtige Umwelt geraten.

Die spanischen Meister der Polyphonie, bei denen sich sicher manch fesselnder rassischer Ausblick ergäbe, können wir nicht näher betrachten.

Streifen aber müssen wir wenigstens die Frage, ob sich in der italienischen Kunst dieser Zeit auch westische Regungen zeigen. Solche finde ich, unter Zurückverweisung auf das bei den Troubadours Gesagte, in den mehr volkstümlichen Formen: der Frottola und Villanella, dem Strambotto; ähnlich in der spanischen Pastorita und der französischen Chanson der Zeit. Aus Riemann[2]) stelle ich folgende Wesenszüge zusammen: Kecke Anlage und Wirkung, starker Farbenwechsel, scharfe Gliederung, tanzliedmäßige Anlage, vorherrschender Dreitakt, Neigung zu Tonmalerei

[1]) Gesteigert wurde der Klangzauber auch dadurch, daß in Italien erst die polyphone Kunst zur wirklichen a cappella-Kunst wurde. Nach Scherings Forschungen (Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, s. bes. S. 191) haben in der niederländischen Zeit die Instrumente sich bedeutsam an der Polyphonie beteiligt, während das in der italienischen Zeit bekanntlich nicht mehr der Fall ist. Also auch hier: Verschiebung nach der Seite des reinen Wohllauts.

[2]) Näheres s. Riemann a. a. O. II 1 S. 201 ff., 297, 353 ff., 369 ff., 376 ff., 409 ff.

und Programmusik, „intellektueller, esprithaft-kühler Charakter", in bezug auf die Sprachbehandlung „vergnügliches Geplapper", „leichtes, syllabisches Parlando" — alles Züge, die der westischen Veranlagung breiter Schichten in Italien, Spanien und Südfrankreich bis heute entsprechen. — Nicht zu übersehen ist auch, daß stark polyphone Formen in westischen Gebieten nie so volkstümlich gewesen sind, wie es in Deutschland nach Ausweis der unzähligen polyphonen Volksliedbearbeitungen der Fall gewesen sein muß.[1])



Bild 4. Hans Leo Haßler (1564—1612)
nordisch-dinarisch

Wir lenken nun den Blick auf Deutschland zurück und fragen: Hat es rassische Bedeutung, wenn das Schaffen der deutschen Meister in der zweiten Hälfte der polyphonen Hochblüte Züge der eben geschilderten italienischen Entwicklung annimmt.?

Die bedeutendsten Meister des italienischen a cappella-Stils sind in deutschen Landen Orlando di Lasso (geborener Niederländer), Hans Leo Haßler und Jakob Handl (Gallus); aus der langen Reihe ihrer Zeitgenossen seien genannt Adam Gumpeltzhaimer, Gregor Aichinger, Johann Stadlmayr, Sethus Calvisius, Christoph Demantius, Philipp Dulichius, Leonhard Lechner. Darf oder muß man in dem Stilwandel im Schaffen dieser Männer lebensgesetzliche (biologische) Ursachen wirksam sehen, m. a. W. sind sie oder die Mehrzahl von ihnen vermutlich dinarischer oder dinarisch-nordischer Rasse? Das scheint nicht ausgeschlossen, wenn man sich ihre Herkunftsorte vorführt. In Süddeutschland bis zur Mainlinie ist die dinarische Rasse verhältnismäßig häufig. Damit vergleiche man: Aichinger stammte aus Regensburg, Demantius aus Reichenberg in Böhmen, Gumpeltzhaimer aus Trostberg in Bayern, Haßler aus Nürnberg, Lechner aus dem Etschtal, Stadlmayr aus Freising, Dulichius allerdings aus Chemnitz. Sollten das wirklich lauter Zufälle sein?
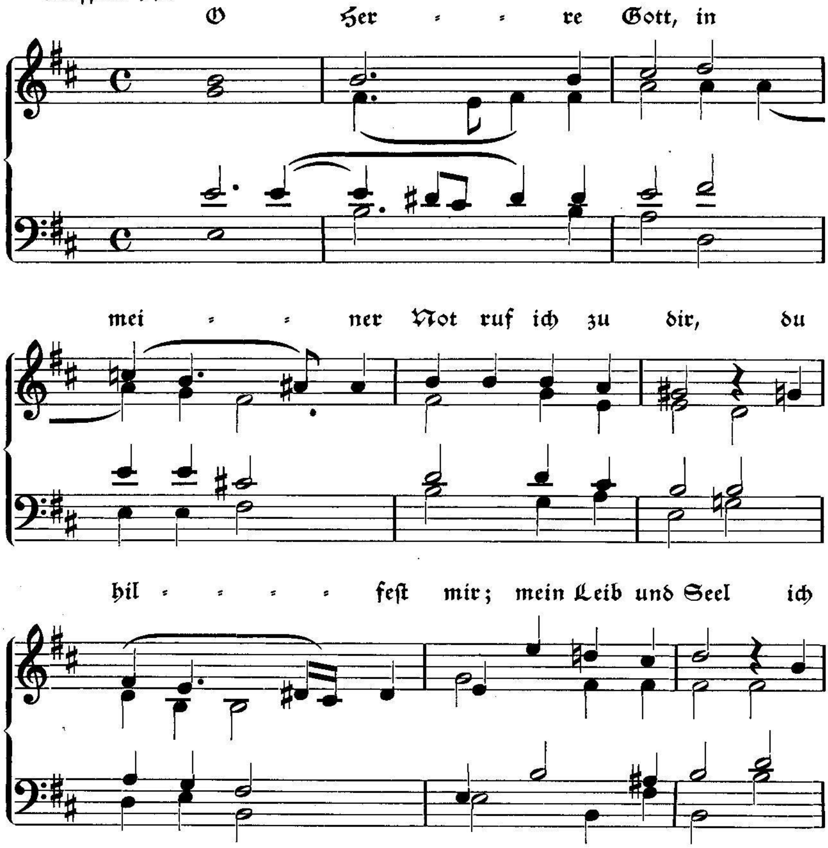
[1]) Vgl. hierzu Rietsch a. a. O. S. 16.

Natürlich haben auch Umwelteinflüsse mitgespielt. Süddeutschland lag ja den italienischen Einströmungen schon räumlich näher und im Zeitalter der Gegenreformation auch geistig geöffneter als Norddeutschland.[1])
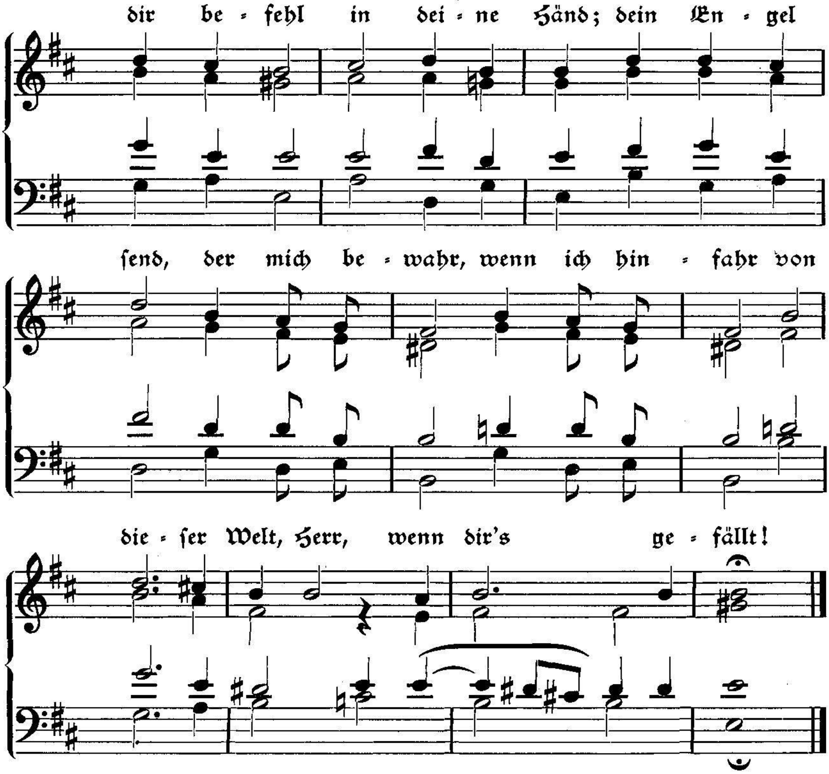
Der Raum gestattet es nicht, die überragende Persönlichkeit eines Orlando di Lasso gründlich zu betrachten. Nach der sehr verschiedenen künstlerischen Wesensart, die er auf den einzelnen Gebieten seines Schaffens zeigt, könnte er gemischtrassig gewesen sein.

Näher betrachten wir Jakob Handl, weil er einen verhältnismäßig klaren Fall darstellt. Im „Volksliederbuch für gemischten Chor" findet der Leser u. a. folgenden Satz Handls:

Beispiel 44.



[1]) Dabei taucht allerdings gleich die Frage auf, ob denn der bekenntnismäßige Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland nicht auch seine rassischen Wurzeln habe — eine Frage, die über den Rahmen unserer Betrachtungen hinausgeht.



Wer diese auf ganz knappen Raum zusammengedrängten und daher in um so stärkerer Purpurglut leuchtenden Harmonien sich auf den satten Klang der Menschenstimmen übertragen denkt, der hört eine Seele sich aussprechen, die in inbrünstiger Farbenpracht lodert, deren gewöhnlicher Zustand gewissermaßen die Verzückung ist. Und dieser Satz ist keine Ausnahme.[1]) Leichtentritt[2]) gibt eine ausführliche Würdigung von Handls Motettenkunst, in der es heißt: „Ein eigentümliches Kolorit zeichnet die Harmonik des Gallus in vielen seiner Motetten aus. Merkwürdig leuchtende, satte, dunkle Farben weiß er manchmal zu mischen, zu einem Klange, der ihm allein eigen ist.“ Ganz ähnlich Moser,[3]) der ihn den ersten großen Koloristen unter den deutschen Tonmeistern nennt. Daß er die Farben mit voller Ueberlegung ausgebeutet hat, lese man bei Riemann[4]) nach. Wenn Moser durch Stellen Handlschen Klangzaubers an die Gralsauftritte in Wagners „Parsifal“ erinnert wird, so darf man füglich ebensosehr an die erhabenen Klangentrückungen Anton Bruckners denken — nicht zufällig, wie sich später zeigen wird. — Und nun kommt das Nach-

[1]) Andere Beispiele s. im Kaiserliederbuch, bei Jöde, Chorbuch Bd. II, bei Ambros Bd. V, Beispiel seiner kühnen Chromatik bei Riemann II I S. 436 ff. [2]) a. a. O. S. 290 ff. [3]) a. a. O. I S. 489 f. [4]) a. a. O. II I S. 433.

denkliche, fast Verblüffende: gerade Handl stammt aus Krain! Auf Karte X in Gerlachs Buch „Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volke" ist er von den großen Tonsetzern bis 1600 der am weitesten nach Südosten Geborene; natürlich liegt seine Heimat nach Günthers Karte XVII (s. o.) tief in dem Gebiet vermutlich stärksten Vorwiegens der dinarischen Rasse. Dazu war er ein Bauernsohn, sein Geschlecht also doch wohl lange schon dort ansässig, seine Krainer Geburt kein „Zufall". Für sich allein würde man dem Herkunftsort keine große Beweiskraft zumessen; hält man aber die Art der Handlschen Kunst damit zusammen, so drängt sich förmlich die Folgerung auf, daß Handl einer der ersten großen deutschen Tonmeister vorwiegend dinarischer Rasse gewesen ist. Gewiß hat die Umwelt mächtig auf ihn gewirkt: seine Heimat lag venezianischen Anregungen besonders günstig; in Prag und anderswo wurde er von dem beginnenden Barockstil der Jesuiten durchglüht — aber warum war gerade seine Seele solchen Einflüssen besonders aufgeschlossen? Hätten sie ihn zu dem gemacht, was er wurde, wenn ihnen nicht eine tiefinnere Anlage entgegengekommen wäre?



Bild 5. Jakob Handl (1550—1591)
vorwiegend dinarisch mit nordischem Einschlag

Die Zeit der Polyphonie ist hier so ausführlich behandelt worden, weil vielleicht keine für die Gegenwart so wichtig ist wie sie. Das können wir erst erkennen, wenn wir sehen werden, wie sich heute die unsterblichen gotisch-polyphonen Kräfte germanischen Musikgeistes wieder lebhafter regen.

Neunter Abschnitt

Renaissance

Man hat von jeher die Renaissance das Zeitalter des erwachenden Einzelmenschentums (des Individualismus) genannt. „Die Musik hat seither (seit der Renaissance) eine riesige Entwicklung durchgemacht, wie keine andere Kunst. Aber die innerste Natur, die letzte Absicht des musikalischen Schaffens ist seit den Tagen der Renaissance bis zum heutigen Tage dieselbe geblieben: Aussprache des seelischen Lebens des Einzelnen. ‚Des Einzelnen', darauf liegt der Nachdruck, darin beruht das Neue."[1])

Zu bedenken ist hierbei natürlich folgendes. Solange die Menschen aus der Hand der unermüdlich Verschiedenes schaffenden Natur, nicht aus der Form der alles gleichmachenden Maschine, hervorgehen, hat es auch innerhalb der einheitlichsten Menschengruppen einzelmenschliche Verschiedenheiten gegeben. Und diese haben sich, wie in allen Gebilden des Menschengeistes, so auch in seinen Kunstgebilden irgendwie ausgedrückt. So ist natürlich auch in den vor der Renaissance liegenden Werken der Tonkunst der einzelmenschliche Unterschied tatsächlich vorhanden. Aber nicht als etwas an sich als wertvoll Anerkanntes! „Originalität" als vom einzelnen Menschen mit Bewußtsein und Bedacht gesuchte Ausgestaltung seiner Besonderheiten ist für das Mittelalter kein anerkannter Wert. Wird nun aber das — tatsächlich von jeher vorhandene — Verschiedensein dem Menschen als Wert an sich bewußt, mithin absichtlich gesucht und liebevoll gefördert, so wächst die Buntheit des seelischen Geschehens und seines künstlerischen Ausdrucks ruckartig ins vorher Unerhörte. Dieses Anwachsen bezeichnen wir als „Entdeckung des Einzelmenschen".

Betrachten wir nun die Geschichte des Abendlandes, ebenso wie die der Inder, Perser, Griechen und Römer, als eine im wesentlichen aus nordischem Geiste vollbrachte Gesittungsschöpfung und einen darauf folgenden allmählichen Abbau dieser Gesittung durch Minderung des nordischen Geistes, so erhebt sich hier an der Schwelle der Neuzeit die Frage, ob ihr deutlichstes Kennzeichen, eben die Geburt des Einzeltums (Individualismus), erst der Beginn der höchsten Blüte oder schon ein Zeichen des beginnenden Welkens ist. Mit andern Worten: entspricht nordischem Wesen mehr die gemeinschaftsgebundene Gesittung des Mittelalters oder die persönlichkeitsbestimmte Gesittung der Neuzeit?

Für jede Rasse wird weitgehende Gleichförmigkeit der geistigen Haltung ein Anzeichen einer noch sehr starken rassischen Einheitlichkeit sein. Innerhalb einer verhältnismäßig reinen Rasse halten sich die einzelmenschlichen Verschiedenheiten in ziemlich engen Grenzen. So

---

[1]) Storck a. a. O. I S. 237.

wären also sondertümliche Neigungen schlechthin ein Anzeichen stärker einsetzender Rassenmischung, größerer rassischer Buntheit.

Für die nordische Rasse jedoch scheint hier eine Einschränkung geboten. Stärkere einzelmenschliche Verschiedenheit ist für sie geradezu kennzeichnend. Es ist doch unbestreitbar, daß die meisten menschlichen Rassen gar nicht bis zu der Anschauung durchdringen, daß die Persönlichkeit „höchstes Glück der Erdenkinder" sei. Nicht höchstes Glück der Erdenkinder, sondern der nordischen Erdenkinder ist sie. Die „Weite der seelischen Möglichkeiten" (Günther) ist in der nordischen Rasse von allem Anfang an größer als anderswo; sie ist eben notwendig gegeben mit dem verhältnismäßigen geistigen Hochstand der Rasse als solchem.

Wir dürfen also sagen: Die neuzeitliche Entwicklung zum Einzeltum, zur höheren Schätzung des Wertes der Persönlichkeit, ist eine, soweit unser Wissen reicht, nur der nordischen Rasse gegebene Möglichkeit; sie erweist daher an sich noch kein Einsetzen stärkerer Rassenmischung, keine beginnende „Entnordung"; sie ist vielmehr eine Entwicklung innerhalb der nordischen Rasse, und zwar eine Entwicklung, die, an den geschaffenen Gesittungsgütern gemessen, in mancher Hinsicht erst die eigentliche Glanzzeit des germanisch-nordischen Menschentums bedeutet.

Indem aber nun gerade die hervorragenden Geister, in denen die gesittungschaffenden Kräfte der nordischen Seele sich am höchsten offenbarten, sich von den sogenannten „mittelalterlichen Bindungen" lossagten, zerstörten sie mit tragischer Notwendigkeit den Lebensboden, auf dem sie selber standen. „Individualismus und Intellektualismus sind die psychologischen Quellen aller höheren Kulturentwicklung, sie zerstören aber den organischen Bestand der Rasse und leiten schließlich jenen unabwendbaren Prozeß ein, den man die geistige Selbstverzehrung der Völker genannt hat."[1] Jene Bindungen sind ja in ihrer Gesamtheit nichts anderes als der Ausdruck der Ueberzeugung, daß der Einzelne ein verhältnismäßig unwichtiger Teil einer Gemeinschaft ist: der Sippe, des Standes, der Gemeinde, des Volkes. Sie erzeugen daher den Geist des Beharrens, der einen Volkskörper blutlich wie für die Ewigkeit gründet. Fallen sie jedoch, sieht der Mensch als seine höchste Aufgabe nicht mehr an, ein Glied in einer unendlichen Kette zu sein, sondern für sich allein etwas zu bedeuten ohne Rücksicht auf Vergangenheit und Zukunft, so geht die blutliche Dauerbarkeit gerade der Edelsten schnell dahin. Daher beobachten wir mit grausamer Regelmäßigkeit, daß die Zeit leuchtenden Anstiegs verhältnismäßig kurz ist, daß sie in sich selbst, in ihrem Glanze, den Keim des Verfalls trägt. Es ist nun einmal so, daß eine verhältnismäßig bescheidene Gesittung, in der der Einzelne willig und ohne besondere Ansprüche auf persönliche Wesenssteigerung sich der Allgemeinheit einordnet, der Erhaltung ihrer selbst günstiger ist als die

[1]) Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien S. 150.

heiße Pracht der Hochblüte, die Wunderblumen ohne Zahl hervorbrechen läßt, berauschenden Duftes voll, aber ohne Samen.

Erst wenn eine Vereinigung von hoher Persönlichkeitsentfaltung und selbstverständlichem Dienst am Ganzen Tatsache geworden wäre, erst dann stände unser Blut und unsere Gesittung für die Ewigkeit gegründet da. Möglich, daß eine gewisse Bescheidenheit der Gesittungsformen, ein gewisser Verzicht auf sinnberückenden Glanz, auf Pracht und Wechsel, eine notwendige Voraussetzung dafür wäre. Ein lebensgesetzlich begründetes „Zurück zur Natur!" Aber wer möchte das im Ernst einen Verlust nennen?

Wenden wir uns nun von allgemeinen Erwägungen wieder zur Betrachtung der Kunstwerke selbst, so ist zunächst festzustellen, daß wir die Tonkunst der Renaissance zum großen Teile schon betrachtet haben, und zwar im vorhergehenden Abschnitt. Gemeinhin bezeichnet man die ersten Vertreter der Polyphonie als Spätgotiker, die Geschlechter um Palestrina und Lasso dagegen als Männer der Hochrenaissance. Danach würde also mindestens die zweite Hälfte des vorigen Abschnitts unter den Begriff „Renaissancemusik" fallen. Es bleiben hier also nur noch die musikalischen Bildungen der späteren Renaissance zu betrachten.

Zu ihnen gehört vor allem die Oper.

Die für uns wichtigsten Stellen in dem Bericht des Giov. Battista Doni „Ueber den Ursprung des neuen Bühnengesangs" lauten folgendermaßen:[1])

„... Es lebte damals (gegen 1580) in Florenz Herr Johann Bardi aus dem Geschlecht der Grafen von Vernio ... Bardi war ein Edelmann mit einer Menge adliger Tugenden ausgestattet, vor allem besaß er Liebe zum Altertum und zur Musik. ... Bardis Haus war ferner der stetige Mittelpunkt der ergiebigsten Studien, gewissermaßen die Blüte einer Akademie. Hier versammelten sich oft die jungen Edelmänner, um ihre Mußezeit in künstlerischen Uebungen und in gelehrten Gesprächen zu nützen. Ganz besonders unterhielten sie sich sehr häufig über musikalische Fragen und suchten sich darüber klar zu werden, wie man die so gelobte und angesehene, aber mit andern edlen Gütern unter dem Vordringen der Barbaren seit Jahrhunderten verschwundene Musik der Alten wieder in Gebrauch setzen könnte." Es wird dann erzählt, wie man hierfür eine rezitativartige Einstimmigkeit nötig fand, und wie Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Naturforschers, die ersten Sologesänge in diesem Stil schuf. „In der Liebe zur Musik, in ihrer und der Musiker Förderung erhielt Giov. Bardi einen Nachfolger in Sig. Jacopo Corsi, der überhaupt für alle edlen und künstlerischen Angelegenheiten eintrat, so daß sein Haus, solange er lebte, eine beständige Herberge der Musen und die freundliche

---

[1]) Nach Kretzschmar, Geschichte der Oper S. 15 ff. Doni (1594—1647) war geborener Florentiner.

Empfangsstätte ihrer Anhänger war, mochten es Fremde oder Einheimische sein.“ Darauf nennt Doni Corsis Freund, den Dichter Rinuccini, und fährt fort: „Das erste Drama nun, das in dem so gefundenen neuen Musikstil dargestellt wurde, war die „Dafne“, ein Hirtenstück von Rinuccini. Es wurde im Hause Corsis in jener Komposition, die sowohl von Peri wie von Caccini herrührte, unter beträchtlicher Teilnahme der ganzen Stadt aufgeführt.“ Endlich erwähnt Doni noch Peris „Euridice“ und die Anfänge Monteverdis und stellt ausdrücklich fest, daß nicht nur die drei genannten Tonsetzer, sondern auch die beiden Liebhaber Corsi und Rinuccini die Ausbildung des neuen Stils sehr gefördert hätten.

Soweit Doni. Diese Florentiner Opernanfänge zeigen meines Erachtens ein deutliches Vorwalten nordischen Geistes. Und zwar aus verschiedenen Gründen.

Daß Florenz im Mittelalter von vornherein ein sozusagen „germanenverdächtiger“ Boden war, wurde in Abschnitt VIII schon erwähnt. Nach Woltmann[1]) gehören Bardi, Corsi und Rinuccini zu den „Hunderten von altdeutschen Familiennamen“, die sich in den Florentiner Geschlechtern finden. Ueber Peri läßt sich Woltmann folgendermaßen vernehmen[2]) „Jacopo Peri (1561—1633). — Die Peri waren eine altadelige Familie in Florenz, deren Name dem ahd. Bero, Pero, nhd. Bär, Behr entspricht. Wie ein Zeitgenosse berichtet, war er von schöner Gestalt und die Farbe seines Haares „zwischen blond und rot“. Corazzini hat in den Verhandlungen des Florentiner Musikalischen Instituts ein Bildnis veröffentlicht, das ihn in der Figur des Arion darstellt. Danach muß er von großer, hagerer Gestalt gewesen sein.“ Im Fall der Florentiner Opernschöpfer stimmen also die Einzelergebnisse fast über Erwarten genau zu dem, was man in Florenz von vornherein vermuten durfte.

Wenn ferner die Annahme zu Recht besteht, daß die Griechenbegeisterung der italienischen Renaissancemenschen zum großen Teile auf eine unbewußte Wahlverwandtschaft dieser Germanennachkömmlinge mit nordisch-griechischem Geiste zurückgeht, so darf man diese Betrachtungsweise in unserm Falle ganz sicherlich anwenden, wo nach Donis Bericht ausgesprochenermaßen die Sehnsucht nach altgriechischer Kunst zur Triebfeder der neuen Schöpfung wurde.[3])

Das Wesen der neuen Gattung selbst verrät die Einwirkung nordischen Geistes aufs klarste. „Noch bis zu Monteverdi hin haben wir die Beispiele in Hülle und Fülle, wie die Komponisten durch Beobachten, Nachdenken und Berechnen neue Aufgaben glücklich lösen. Es war eine Zeit, in der auch bei den Musikern der Kunstverstand zu seinem gebührenden Rechte kam, eine Zeit, die im Kampf gegen
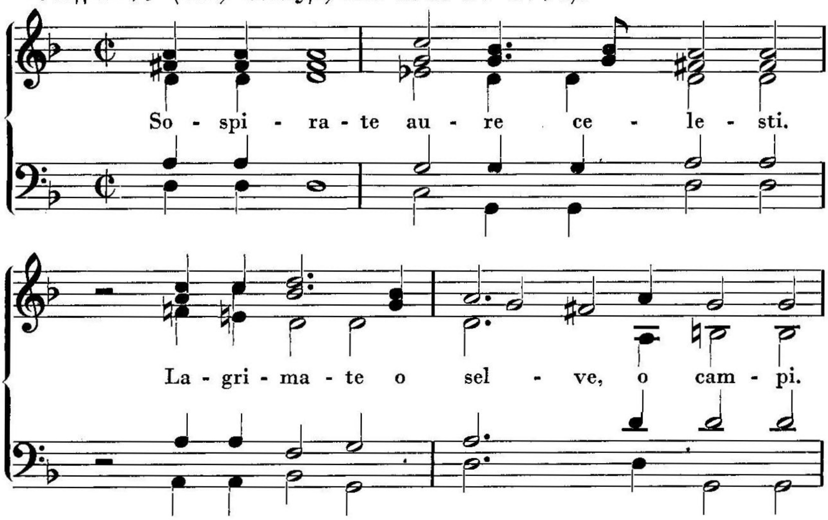
[1]) Die Germanen und die Renaissance in Italien S. 35.

[2]) a. a. O. S. 130 f.

[3]) Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß es für unsere Beweisführung gar keine Rolle spielt, ob die Vorstellungen der Florentiner von altgriechischer Dramenmusik zutreffend waren oder nicht.

Unklarheit jeglicher Art von der Macht des Unbewußten, von der blinden Genialität nicht viel wissen wollte. Im Eifer, im Ernst und in der Redlichkeit sind daher die Opern der ersten Zeit Musterleistungen."[1]) Das heißt, ins Rassische übertragen: Hier scheinen nicht gerade nordische Gipfelgeister am Werke, wohl aber ein guter nordischer Mittelschlag, dessen Kennzeichen: Ernst und Redlichkeit, kühle Sachlichkeit und wache Verständigkeit, Scharfsinn und Gründlichkeit, sich in schönster Vereinigung finden. Wenn Peri sich hier und da durch „einen zu großen Respekt vor den Weisungen der Florentiner Hellenisten" (Kretzschmar) hemmen läßt, so mutet diese Neigung zu etwas übertriebener Grundsatzstrenge geradezu „deutsch" an, d. h. nicht westisch-italienisch, sondern nordisch-italienisch. „Kühle der Einbildungskraft, Milde der Farben", die Günther für nordische Kunst bezeichnend findet, besitzt auch Peri; Kretzschmar nennt es „antikisierende Feierlichkeit". Ich setze ein kleines Beispiel hierher; nicht also wegen besonderer musikalischer Schönheit, sondern zur Verdeutlichung jener edlen Zurückhaltung im Ausdruck.[2])

Beispiel 45 (nach Kretzschmar a. a. O. S. 40).



Peri hat allerdings auch andere Töne gekannt. Kretzschmar spricht von „befremdlich scharfen" Dissonanzen, von „kühnen und neuen Schritten", von der „vorauseilenden Kühnheit und Ursprünglichkeit" der Perischen Tonsprache. Es kann ja auch keineswegs überraschen,

[1]) Kretzschmar a. a. O. S. 22.

[2]) Es kann nicht näher ausgeführt werden, daß Caccini gegenüber Peri möglicherweise als stärker westisch anzusehen ist; auch fehlen mir vorläufig schlüssige Beweise dafür. Beispiele für Peris und Caccinis Musik findet der Leser außer bei Kretzschmar auch bei Riemann, Musikgeschichte in Beispielen.

daß bei einem Unternehmen wie der Schaffung einer neuen Form aus dem Nichts,[1]) dessen gedankliche „vorauseilende Kühnheit" so auffallend ist, diese Eigenschaft sich auch in der Musik meldet. Liegt doch in dem wagenden Schritt ins Unbekannte auch wieder ein sehr nordischer Zug. „Der ‚Fortschritt', den der nordische Mensch ... suche, darf nicht im Sinne des politischen Schlagworts gedeutet werden, mehr in dem Sinne, daß der Mensch nordischer Rasse immer den Drang spüre, am weitesten über den gegenwärtigen Stand seiner Umwelt hinauszudringen. In Zeiten, wo der ... Fortschritt das Bekenntnis weniger Vorandringenden ist, wird er fortschrittlich sein im Sinne des Schlagworts; in Zeiten, wo der ... ‚Fortschritt' das Bekenntnis breiter Schichten ist, wird der nordische Mensch schon wieder das Andersgerichtete bekennen; meistens wird er der einzelne sein und sich in einer geführten Menge auf die Dauer ... unwohl fühlen..."[2]) Es ist sehr wichtig, sich dies immer gegenwärtig zu halten. Sonst könnte man mir nämlich entgegenhalten: „Ja, im vorigen Abschnitt hast du die Polyphonie als besonders nordisch verherrlicht; in diesem sollen die schärfsten Bekämpfer polyphoner Formen ebenfalls Männer nordischen Geistes sein: wie reimt sich das zusammen?" Ich denke, der Leser sieht aus Günthers Worten selbst, wie es sich reimt: Um 1600 waren die polyphonen Formen überreif geworden; zu neuen Ufern lockte ein neuer Tag, und die den Lockruf der unbekannten Fernen zuerst vernahmen, waren eben die Wikingsnaturen der nordischen Kunstschöpfer jener Tage. Ein ungeheures Licht der Frühe ging ihnen strahlend auf; in redlichem Ueberdruß zerschlugen sie die Errungenschaften der Polyphonie und gedachten in stolzem Wagemut wieder einmal „in die Anfänge zu treten" (Günther). Denn stets war nordischen Menschen das Erringen wichtiger als der ruhige Genuß des Errungenen. — Wie dieser Wagemut sich von der Neuerungssucht späterer Zeiten, vor allem unserer Gegenwart, unterscheidet, darüber wird später zu sprechen sein.

Der Uebersichtlichkeit wegen soll die Geschichte der Oper hier gleich über die Renaissancezeit hinaus verfolgt werden; allerdings muß ich mich auf Andeutungen beschränken.[3])

Leidenschaft, Schwung und Glut erhielt das junge Musenkind hauptsächlich durch die überragende Gestalt Monteverdis. Das Wesen seiner Kunst gestattet, ihn mit ziemlicher Sicherheit für einen nordisch-dinarischen Mischling zu erklären. Die zielbewußte Art, in der er das dramatische Wollen der Opernschöpfer ernst nahm, das Streben nach großen Formen und einheitlichen Leitgedanken, der Adel seines rezitativischen Stils, die Bedeutsamkeit des Instrumentalen und des Chors

[1]) Eine Schaffung aus dem Nichts darf man die Oper trotz aller „Stilwurzeln" und „Vorläufer" doch wohl nennen.

[2]) Günther, Rk. d. d. V. S. 205.

[3]) Belege zu dem hier Gesagten finden sich bei Kretzschmar; viele Einzelheiten auch bei Haas, Musik des Barocks (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft).

— das alles sind nordische Züge, während man in den oben genannten Eigenschaften — leidenschaftlicher Schwung und farbige Leuchtkraft, die sich vor allem in Instrumentierungskunst und Harmoniebehandlung verraten — unschwer Dinarisches erkennen wird.[1])

Mit Monteverdis späteren Werken sind wir schon in Venedig und damit auf dem Boden, wo die Oper den folgenschweren Schritt in die breite Oeffentlichkeit tat: 1637 wurde in Venedig das erste öffentliche Operntheater gegründet. Dieser Schritt war auch rassisch folgenschwer. Kein Zweifel, daß bei der damaligen Rassenzusammensetzung Italiens sich die Oper, solange sie lediglich Fürsten- und Adelsunterhaltung war, in vorwiegend nordischer Umgebung befand und daher nordischem Geschmack Rechnung trug. Nun aber wird die Oper vom Geschmack der Masse abhängig, und daraus ergibt sich für uns in großen Zügen folgendes. Erstens wird sich ein allgemeines Sinken der künstlerischen Höhe ohne Rücksicht auf rassische Verhältnisse ergeben; denn in jeder Rasse und Rassenmischung steht die Masse allgemein geistig und damit auch in ihrer Fähigkeit zum Kunstgenuß unter den Kreisen, in denen die Oper ihre erste Pflege fand. Zweitens besteht von jetzt an die Möglichkeit, daß der Künstler zu Zugeständnissen an die Bedürfnisse einer bestimmten Rassenseele genötigt wird, auch wenn diese nicht die seine ist. Drittens fühlen sich von jetzt an wahrscheinlich viele solche Komponisten zur Oper hingezogen, die Erfolge bei der breiten Masse lieben und zu erringen verstehen, die Vorliebe und Befähigung zum „Packen" großer Menschenmengen haben; kurz: Künstler, die den westi-

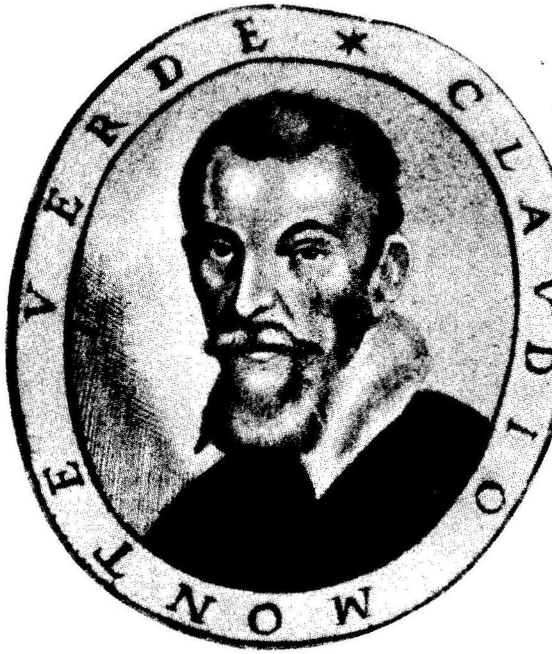


Bild 6. Claudio Monteverdi (1567—1643)
nordisch-dinarisch (?)

[1]) Vgl. auch die ausführliche Schilderung von Monteverdis Art bei Hermann Kretzschmar, Monteverdis „Incoronazione di Poppea", Vierteljahrsschr. f. Mus.-Wiss. Jahrg. X (1894) S. 483 ff.

schen „Darbietungstyp" vertreten. Für all dies scheint mir der Weg Florenz-Venedig-Neapel, den die Oper einschlug, ein Sinnbild: auf diesem Wege entdeckt die Oper, daß sie neben ihrer nordischen Seele auch eine westische besitzt, und oft wird die westische jetzt die mächtigere.

Als musikalisches Drama hatten die Florentiner die neue Form gewollt; das Drama aber war im nordischen Sinne stets zutiefst im Göttlichen gegründet (ging es doch zu verschiedenen Malen aus dem Gottesdienst hervor). Der westische Mensch aber steht ganz anders zu Schauspielkunst und Theater. Er genießt in erster Linie nicht das Was, sondern das Wie; nicht Bekenntnisnot, sondern Darstellungslust ist der innerste Antrieb des westischen Theaterspiels. Nach dieser einfachen Formel erklären sich eigentlich alle Veränderungen, welche die Oper jetzt durchmachte: in stofflicher Hinsicht, daß Liebe und Ränkespiel (diese bezeichnend westischen „Beschäftigungen", möchte man sagen) jetzt fast den alleinigen Inhalt der Oper bildeten, auch daß die komischen Einschübe immer wichtiger wurden; in musikalischer Hinsicht, daß der Chor verschwand und sich die ganze Aufmerksamkeit auf die künstlerische Leistung des Einzelsängers sammelte; daß man die Musik der Eigenart bestimmter Sänger anzupassen begann, womit man dem Teufel des Virtuosenunwesens mindestens schon den kleinen Finger reichte; daß man der dramatisch-strengen Haltung der Musik überdrüssig wurde und statt dessen „rein musikalische" Schönheit suchte (tedio del recitativo; dolcezza); daß auf der andern Seite das Seccorezitativ eine Form annahm, die überhaupt nur der westische Mensch mit der leichten Biegsamkeit seines Sprechens stilgerecht wiedergeben kann.

Der nordische Leser vergesse auch hier nicht, daß die westische Eigenart, alle Aufmerksamkeit auf das Wie der künstlerischen Leistung zu sammeln, für die Kunstentwicklung sehr segensreich sein kann; Virtuosenverhimmelung und ähnliches sind nicht das Wesen selbst, sondern die Auswüchse dieses Wesens.

Hier wie überall gilt, daß wir die rassischen Untergründe nicht als die einzigen Ursachen der geschilderten Wandlungen betrachten, sondern daß sie mit mannigfachen anderen Ursachen zusammenwirken. Auch kann nicht im einzelnen betrachtet werden, wie weit die westische Wandlung schon in Venedig gedieh, wie weit sie erst in Neapel vollendet wurde; auch Dinge wie die Sonderentwicklung der römischen Oper müssen hier auf sich beruhen bleiben, so aufschlußreich auch ihre Untersuchung höchst wahrscheinlich für rassische Kunstbetrachtung sein würde. Noch viel weniger können wir daran denken, jeden einzelnen aus der unübersehbaren Schar der Opernschöpfer jener Tage auf seine mutmaßliche Rassenzugehörigkeit zu untersuchen.

Die Verstärkung derjenigen Züge, welche die Rassenkunde als westisch erkennt, geschah in Neapel zum Teil sogar absichtlich, z. B. durch Benutzung süditalienischer Volksmusik. Wie aufschlußreich eine Untersuchung der Einzelheiten sein würde, möge folgende Stelle aus

Kretzschmar[1]) belegen: „Am ärgsten zeigt sich die Rücksicht auf äußerliche Wirkung in den Schlüssen der Melodien und in der Behandlung des Reimes. Das Normale und Altübliche ist, solche Stellen durch breitere Noten hervorzuheben, die neapolitanische Volksmusik verfährt aber gern entgegengesetzt. Sie verwendet an den Schlüssen mit Vorliebe kurze, stürmische, stark akzentuierte Rhythmen, halb drollig, halb unartig, immer frappant, von grimassenhafter Wirkung. . . . Aeußerungen eines heißblütigen, ungezügelten Temperaments, eines ausgelassenen, übermütigen, der Parodie und dem Spotte zugetanen Sinnes." Der Leser wird selbst merken, wie aus solchen Schilderungen die unbeabsichtigte Darstellung eines Rassenstils hervorlugt.

Der „ausgelassene, übermütige, der Parodie und dem Spotte zugetane Sinn" hat Neapel bekanntlich zur Hochburg der komischen Oper, der opera buffa, gemacht. Genau wie Riemann (vgl. S. 46) weist auch Kretzschmar auf Zusammenhänge mit dem Altertum hin: „Die Intermedien der letzten Art (Hanswurstiaden und Possen) blicken auf die Satyrspiele des Dramas der Alten zurück und weisen in die Zukunft hinaus auf die spätere opera buffa der Italiener."[2]) Höchst wahrscheinlich sind dies westische Zusammenhänge. Nicht als sollte der nordischen Seele die Anlage zu Heiterkeit, Scherz, auch Uebermut abgesprochen werden. Aber die Heiterkeit der echten opera buffa ist ganz anderer Art, nordischem Nachfühlen und Nachschaffen manchmal kaum zugänglich. Es ist nicht von ungefähr, daß sich zur Kennzeichnung dieser Geisteshaltung immer wieder Fremdwörter,[3]) wie Esprit, Elan u. ä. aufdrängen: es ist eben der westische Geist des Spiels, der hier rein hervortritt und daher auch in dieser Form künstlerisch höchst Wertvolles geschaffen hat.

Kretzschmar stellt dar, wie sich schon in der frühen venezianischen Oper zwei Richtungen zeigen, die er die aristokratische und die demokratische Partei nennt. Die erste wollte die ernsten musikdramatischen Forderungen der Florentiner hochhalten; die zweite hielt es mehr mit der Volksgunst und sah auf Unterhaltsamkeit und bunten Wechsel. Es ist nun unverkennbar, daß in der ganzen Geschichte der italienischen Oper ein solcher Zug ernster, hochtrachtender Gestalten mitwandert; sie reichen sich im Geist die Hände von Monteverdi über Cavalli, Legrenzi, Scarlatti, Hasse, Jomelli, Traëtta bis auf Gluck und über ihn hinaus bis auf Cherubini. Entwicklungsgeschichtlich gehört bezeichnenderweise auch Händel in diesen Kreis. Was diese Männer trotz aller Stilunterschiede miteinander verbindet, ist, daß sie gegenüber der manchmal doch sehr leichtgewogenen Kunst der großen Masse das „einfache, bedeutende Ziel" der Renaissanceoper, „Darstellung seelischer Zustände durch die Kunst des Sologesangs"

---

[1]) a. a. O. S. 170.
[2]) a. a. O. S. 27.
[3]) Adler a. a. O. S. 185 erwähnt die bezeichnende Tatsache, daß es in den romanischen Sprachen sehr viele Ausdrücke für Operngattungen gibt, in der deutschen dagegen eigentlich gar keine.

(Kretzschmar), nie aus den Augen verloren haben. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß diese Männer die nordischeren unter der großen Zahl der Opernschöpfer gewesen sind.[1])

Ueber die französische und deutsche Oper muß ich mich kurz fassen. — Günther[2]) unterscheidet im französischen Seelenleben zwischen westischem esprit gaulois und nordischem génie latin. Das Große im französischen Opernschaffen liegt nach der zweiten Richtung. Schon daß Lully (der übrigens geborener Florentiner (!) war) und sein dich-

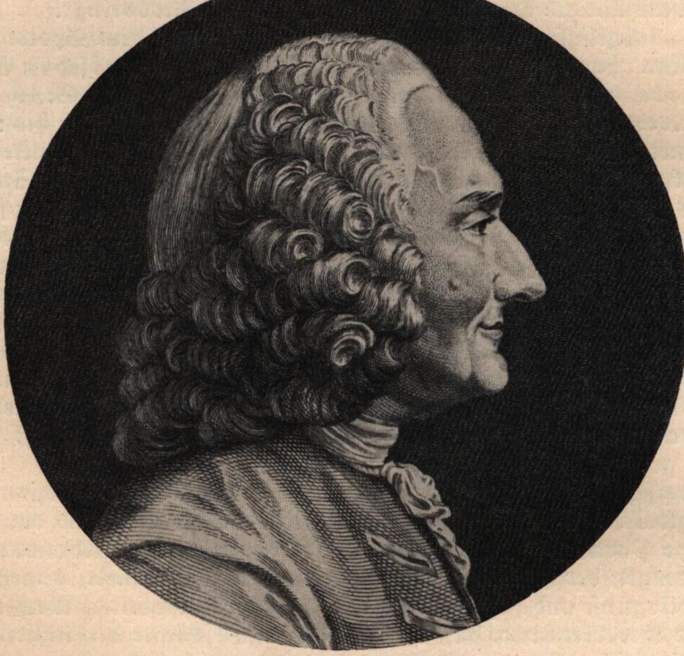


Bild 7. J. Ph. Rameau (1683—1764)
vorwiegend nordisch (?)

terischer Mitarbeiter Quinault sich an das nordisch gerichtete Wortdrama ihrer Zeit, vor allem an Corneille, anlehnten, spricht dafür.

---

[1]) Auf einige von ihnen kommen wir noch ausführlich zurück. Für die anderen verweise ich auf Kretzschmar. Woltmann (Die Germanen und die Renaissance in Italien S. 131 f.) gibt nur folgendes: „Alessandro Scarlatti (1659—1725). — Nach seinem Porträt im Liceo musicale zu Bologna war sein Gesicht oval, die Haut rosig, die Farbe der Augen blau. — Niccolo Jomelli (1714—1774). — Nach dem Berichte von Burney war er von hoher und korpulenter Statur. Er soll Händel sehr ähnlich gewesen sein (!), der eine ungemein große und stämmige Gestalt hatte. Nach seinem Bildnis in Bologna waren seine Augen blau und die Gesichtszüge diejenigen der germanischen Rasse. Jomelli leitet sich ab vom ahd. Gomo, Jomo, wie Jomard, Gomo, Gomell."

[2]) Rk. d. d. V. S. 219.

Ebenso die Bedeutsamkeit von Chor und Orchester, also die Abwendung von dem rein auf den Einzeldarsteller gerichteten „Darbietungstyp". Im ganzen ergibt sich für Lully mit seinem Streben nach Klarheit und Einheitlichkeit das Bild eines nordischen Künstlers geringeren Grades. — Anders bei Rameau, den wir unter die großen nordischen Tondichter einreihen müssen. Nordischen Blutes war er zweifellos; man vergleiche sein Bildnis und nehme seine Körpermerkmale nach Woltmann[1]) hinzu: Körpergröße über 170 cm, Kopf- und Gesichtsbildung schmal und lang, Hautfarbe hell, Haarfarbe wahrscheinlich blond, Augenfarbe braun. Rameaus geistiges Bild entspricht dem durchaus. Wie so viele nordische Künstler, zeigt er ein langsames, aber um so zielbewußteres Reifen; auch die tiefe denkerische Veranlagung, die in seiner Neubegründung der Harmonielehre hervortritt, darf man nordisch nennen. Nordische Züge seiner Musik sind Kraft der Harmonie, Kunst des Kontrapunkts, besonders aber die ungewöhnliche Baukraft, die nicht Stückchen an Stückchen setzt, sondern gewaltige Bogen spannt. Kretzschmar nennt ihn hierin das Vorbild Händels und Glucks, zweier Künstler, deren nordische Natur wir gerade aus dieser Eigenschaft noch zu erweisen gedenken, und sagt: „keiner seiner Nachfolger hat das Rameausche Muster in der Kraft und Steigerung des Aufbaues, der unendlich einfach beginnt, und nicht im Reichtum und in der Mannigfaltigkeit der zusammentreffenden Gefühle erreicht." Auch daß erhabene Stimmungen besser gelingen als der Ausdruck der Freude, etwa „der Jubel eines liebenden Herzens", findet sich bei nordischen Tondichtern oft.

Die hoffnungsvollen Anfänge einer eigenen deutschen Musikdramatik, die in manchen Zügen leise an das Streben der Florentiner gemahnen, wurden durch die Einführung des fremden Gewächses aus Italien abgeknickt. Bekanntlich hat dann die italienische Oper in Deutschland eine fast zweihundertjährige Herrschaft ausgeübt, deren ausführliche Darstellung in diesem Buche nicht nötig ist.[2]) Zuweilen möchte es scheinen, als habe sie in deutschen Landen (und ähnlich in England) doch nur oberflächlich geherrscht. Denn abseits von den Fürstenhöfen — was weiß man da von der Oper? Was gilt sie da? Die Opernkomponisten mußte man sich im 17. Jahrhundert noch aus Italien verschreiben; die Mehrzahl der bedeutenden deutschen Tonsetzer dagegen, die sich um Meister Heinrich Schütz ordnen — die stehen zwar zum Teil zur Oper in Beziehungen, aber ihr eigentlich Dauerndes schaffen sie auf anderen Gebieten.[3])

---

[1]) Die Germanen in Frankreich S. 102 ff.

[2]) Vielleicht ist es rassisch begründet, daß diese Herrschaft in Süddeutschland stärker als in Norddeutschland hervortritt; der dinarische Mensch fühlt sich durch die Gelegenheit zur Entfaltung musikalischen und darstellerischen Prunkes, wie sie die Barockoper bietet, stärker angezogen. Vorzügliche Bilder dieses Prunkes bei Haas, Musik des Barocks.

[3]) Ausführliches über die frühdeutsche Oper bei Moser II, zweites Buch 3. Kapitel. Bei Gestalten wie Reinhard Keiser böte sich der Rassenkunde noch ein weites Feld.

Der schier endlose Zug bedeutender Meister, der in dieser „vorbachschen" deutschen Tonkunst an uns vorbeiflutet — neben Heinrich Schütz sind hauptsächlich zu nennen: Joh. Hermann Schein, Samuel Scheidt, Andreas Hammerschmidt, Johann Staden, Heinrich Albert, Melchior Franck, Adam Krieger, Joh. Philipp Krieger, Joh. Rudolf Ahle, Matthias Weckmann, Franz Tunder, Johann Rosenmüller, Joh. Jakob Froberger, Jan Reinken, Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Johann Pachelbel, Johann Kuhnau, Georg Muffat, Johann Theile, J. Kaspar Ferd. Fischer, Joh. Christoph Bach, Joh. Michael Bach, Nikolaus Adam Strungk —, er ist erst in neuerer Zeit wieder in das Bewußtsein des Musikfreundes, in die lebendige Musikübung eingezogen. Hierin ist etwas ganz anderes zu sehen als unfruchtbare Geschichtelei: es ist die Sehnsucht nach einer gesunden, wirklich „deutschen" — und das heißt in unserm Sinne immer wieder: vorwiegend nordischen — Tonkunst. Verbietet sich auch eine eingehende Betrachtung all dieser Meister, so ist doch leicht zu sehen, worin das Nordisch-Deutsche ihres Kunstgestaltens beruht. Zwar wirkt auf sie der von Italien einströmende „monodische" Stil; dennoch ist die Polyphonie, der Kontrapunkt, „dem der angeborene Sinn des Deutschen zuneigte" (Moser), der Lebensatem ihrer Kunst. Gegenüber einer so starken Zeitströmung zugunsten der schönen Einzelmelodie ist das doppelt beachtlich. Ueberraschend ferner ist folgendes: während Italien im 17. Jahrhundert den Sologesang zur Blüte bringt und so die Kunstform schafft, in der es mit Recht als Lehrer Europas galt, wirft sich Deutschland zur gleichen Zeit mit erstaunlicher Kraft auf die Instrumentalmusik, auf jene Form also, die seither als sein besonderes musikalisches Feld gilt. Nun kann aber nicht bestritten werden, daß die Instrumentalmusik, schon seit ältesten Zeiten in nordischen Landen besonders gepflegt,[1]) hier die vergeistigtsten Formen aller Tonkunst hervorgebracht hat.[2]) Nur in ihr ist die Macht der Töne ganz auf sich gestellt; in der Vokalmusik liegt immer noch etwas mit dem bloßen Verstande Begreifbares: eben der Sinn der Worte. Und ferner: die rein sinnliche Schönheit des Klanges, beim Gesang so wichtig, verliert bei der Instrumentalmusik viel von ihrer ausschlaggebenden Bedeutung.

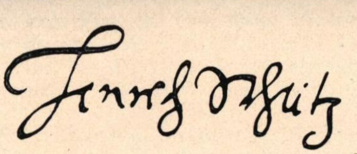
Bezeichnend ist es auch, zu welchen Formen der Instrumentalmusik sich die deutschen Tonsetzer vor allem wandten. Bedeutsam in den Vordergrund treten nämlich die vielstimmigen oder wenigstens mehrstimmigen Formen, z. B. Orchestersuite[3]) und Triosonate, also die Formen, die zur Polyphonie drängen; von den Soloinstrumenten aber diejenigen, die kraft ihrer Natur ein Orchester ersetzen, also ebenfalls polyphones Wesen auszusprechen berufen sind: Orgel und Klavier. In Deutschland steht die Wiege des kunstmäßigen Orgelspiels; in

[1]) Hierüber sehr fesselnd z. B. Storck a. a. O. I 376 f.

[2]) Vgl. darüber auch Müller-Freienfels a. a. O. S. 109.

[3]) Eine rassengeschichtliche Betrachtung der Tanzformen, aus denen die Orchestersuite erwachsen ist, würde sehr lohnend sein.





Heinrich Schütz

1585—1672

Deutschland kommt es zu höchster Blüte. Einem Scheidt, Reinken, Lübeck, Buxtehude, Böhm, Froberger, Pachelbel hat Italien trotz Frescobaldi und anderen nichts Entsprechendes zur Seite zu stellen.[1]) Im Klavierspiel erfüllt Deutschland eine ähnliche Sendung wie im Orgelspiel. Die Anregungen, die hier von den englischen Virginalisten herüberkamen, beweisen, daß sich auch in dem blutsverwandten Lande jenseits des Kanals die nordisch-instrumentalen Kräfte machtvoll regten.[2])

Die geschilderten Eigenheiten der deutschen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts zeigen, wohin nordische Instrumentalkunst ihrem Wesen nach strebt: nicht zur eitlen Vergötterung des bloßen Könnens, zum Virtuosentum, sondern zum selbstvergessenen Dienst am Werk; nicht zur Pflege rein sinnlicher Schönheit, sondern zur Deutung geistiger Welten. Auf dieser Bahn schritt die nordisch-deutsche Instrumentalmusik der Folgezeit zur Höhe der Vollendung.[3])

Die wichtigste Form der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts, die Kirchenkantate, zeigt ebenfalls trotz aller italienischen Einflüsse die Grundzüge nordischer Tonkunst: die zu großangelegten, reichgegliederten Formen drängende Baukraft, das Vorherrschen polyphoner und instrumentaler Neigungen.

Da wir die Tonsetzer dieser Zeit nicht im einzelnen betrachten können, verbietet sich auch ein näheres Eingehen auf die Frage, wieweit in ihrer Kunst vorwiegend nordischer, wieweit dinarischer oder dinarisch-nordischer Geist am Werke ist. Auf Verschiedenheiten in dieser Hinsicht weisen die immer wieder betonten Unterschiede im nord- und süddeutschen Schaffen der Zeit deutlich hin.[4]) Es wurde schon einmal hervorgehoben (vgl. S. 138), daß hier der Unterschied der Bekenntnisse zwar eine große Rolle spielt, daß dieser seinerseits aber auch zum Teil auf rassische Untergründe zurückweist. Wenn man in dieser Zeit schon „barocke" Stilmerkmale findet, — die nach Günther auf Dinarisches hinweisen — so sind sie jedenfalls in Süddeutschland deutlicher als in Norddeutschland.

Dieser Abschnitt darf jedoch nicht schließen, ohne wenigstens einiges über

[1]) Und bei Frescobaldi bliebe erst noch zu fragen, wes Blutes er war. Woltmann sagt: „Frescobaldi ist ein ahd. Name. Nach seinem Bildnis im Liceo musicale zu Bologna hatte er dunkelblond-rötliche Haare, hellblonden Bart, blaue Augen, eine lange, schmale und gebogene Nase" (a. a. O. S. 131).

[2]) Diese Rolle des Klaviers in germanischer Tonkunst sollte den „jugendbewegten" Bilderstürmern unserer Gegenwart zu denken geben, die am liebsten das Klavier in Verruf erklären möchten. Der Mißbrauch des Instrumentes im 19. und 20. Jahrhundert beweist gar nichts gegen seinen hohen Beruf in einer von nordischem Geiste erfüllten Tonkunst.

[3]) Bekanntlich hat dieser vergeistigend-polyphone Drang in Deutschland auch solche Instrumente ergriffen, die ihm ihrer Natur nach eher zu widerstreben scheinen, wie die Geige; vgl. z. B. Moser II 117; Benz I 276 f. — Wenn das Klavier, ja selbst die Orgel zu Zeiten virtuosen Zwecken dienstbar gemacht werden, so entspricht das nicht ihrer wahren Natur, sondern ist Entartung.

[4]) Aufschlußreiche Betrachtungen hierüber z. B. bei Storck I 408 und Moser II 94 ff.

Heinrich Schütz (1585—1672) zu sagen. Nicht weil er unbestritten der größte deutsche Tondichter des 17. Jahrhunderts ist, sondern weil gerade dieser Größte ein so ausgeprägt nordisches Wesen zeigt. Es ist heute noch eine gewisse Schwierigkeit, das klarzumachen; denn die Schütz-Wiedergeburt, von der man hier und da gerne spricht, ist doch noch auf recht kleine Kreise beschränkt, so daß man nicht darauf rechnen kann, bei jedem Leser schon ein ungefähres Bild des Mannes und seiner Werke vorzufinden, wie das bei den bekannten Musikern von Bach und Händel ab der Fall ist. Wenn erst dieses Wiederaufleben der Schützschen Kunst weitere Kreise unseres Volkes erfaßt haben wird, dann wird es schon gefühlsmäßig klar sein, daß er einer unserer ausgeprägtest germanisch-nordischen Kunstschöpfer gewesen ist.

Schütz ist der erste ganz Große deutscher Tonkunst, der uns recht eigentlich als Persönlichkeit entgegentritt, während die vor ihm Schaffenden als Menschen noch mehr oder weniger in mittelalterlich ungewisser Beleuchtung bleiben. Und gleich zeigen sich bei Schütz einige Züge, die uns in den folgenden Abschnitten immer wieder als bezeichnend nordisch begegnen werden. Da ist zunächst, was ich die nordische Schaffenslinie nennen möchte. Es ist bekannt, daß die nordische Rasse spät reift; daher sind ihr die frühvollendeten Meister, etwa gar die Wunderkinder, fremd. Wenn nordische Meister auch häufig in jungen Jahren schon sehr Beachtliches leisten, so liegt das in älterer Zeit mehr an der damals sehr früh einsetzenden handwerklichen Schulung; das Schwergewicht ihres Schaffens jedoch liegt immer im reiferen Mannesalter, oft an der Schwelle des Greisenalters, ja in diesem selbst. Infolge des hohen Alters, das er erreicht hat,[1] zeigt Schütz diese Schaffenslinie besonders ausgeprägt. „Wo ist der deutsche Meister, dem es neben Schütz vergönnt war, im achten Jahrzehnt seines Lebens Werke zu schreiben, die ebenso reich an innerer Kraft der künstlerischen Phantasie, ebenso überquellend von Gefühl, ebenso frisch, stark und tief an Empfindung sind?“[2] Die hier gemeinten Spätwerke sind die Passionen nach Johannes und Matthäus, die zu Schützens bedeutendsten Werken überhaupt zählen. Sie zeigen uns gleich einen zweiten gemeinsamen Zug nordischer Tonkünstler: ihr besonderes Verhältnis zu Alt und Neu, zu Ueberlieferung und Neulandsuche. Als junger Mann geht Schütz nach Italien, voll Sehnsucht nach dem Neuen, das dort so reich und voll erblüht ist; als Schüler G. Gabrielis durchlebt er seine Sturm- und Drangjahre und veröffentlicht 1611 als erstes Werk ein Buch Madrigale im „neuen Stil“. Und Zeit seines Lebens ist er dem Neuen aus dem Süden weit und voll geöffnet geblieben. Aber er verliert sich nicht daran, sondern je älter er wird, desto stärker fühlt er den Drang, dort zu fußen, wo die „starken Wurzeln seiner Kraft“ sind: in der Ueberlieferung der heimischen Tonkunst. So wird er in der Verschmelzung beider Welten ein ganz Eigener: kein „Revolutionär“, son-

[1]) Eine gewisse Zählebigkeit gehört zum leiblich-geistigen Bilde der nordischen Rasse.

[2]) Erich H. Müller, Heinrich Schütz S. 58.

dern ein Vollender.[1]) Dieses Alte aber, in dem er wurzelt, ist die polyphone Kunst der germanischen Meister auf der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit; und damit fassen wir wieder ein nordisches Merkmal der Schützschen Kunst. Es genügt ein Blick auf die turba-Chöre seiner Passionen, um diese vollendet polyphone Schreibart zu erkennen.

Schütz hat die erste deutsche Oper geschrieben;[2]) trotzdem hat Storck vollkommen recht, wenn er betont, daß bei Schütz sich der Zug zum Dramatischen nicht den kleinen menschlichen Stoffen, sondern der göttlichen Tragödie zugewandt habe. Auch das werden wir noch öfters finden: starke Dramatiker sind die nordischen Tondichter eigentlich alle; aber nicht Dramatiker der äußeren Handlung, sondern der inneren Seelenvorgänge. Das entspricht nordischer Auffassung von den Möglichkeiten und Zielen der Tonkunst.

Schützens Gestalt ist von einem eigentümlich herben Hauch umgeben; ernster noch ist seine Erscheinung als die aller andern deutschen Musiker, Bach nicht ausgenommen. Dieser ernste Grundzug, gesteigert zweifellos durch Schützens persönliche Schicksale, fällt vielleicht im Klange seiner Musik am meisten auf. Tief in sich gekehrt, verschlossen, schwer zugänglich — wer erkännte da nicht nordische Rassenzüge?[3])

In seiner Formkraft, dem gewaltigen Aufbau seiner großen Werke, ist Schütz ebenfalls ein Geistesverwandter aller stark nordischen Meister. Mit einfachen, aber tiefen Mitteln weiß er seine Tonbauten zu errichten. So wenn er „Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" einleitet mit dem Chor „Da Jesus an dem Kreuze stund" und schließt mit „Wer Gottes Marter in Ehren hat", diesem äußeren Rahmen aber noch einen inneren gesellt, indem er nach dem Einleitungs- und vor dem Schlußchor eine rein instrumentale „Symphonia" über Motive des erstgenannten Liedes einfügt. Wie erhaben steigt aus diesem Doppelrahmen die eigentliche musikalische Handlung! Oder man vergleiche in dem leicht zugänglichen achtstimmigen Doppelchor „Herr, wenn ich nur dich habe" aus den musikalischen Exequien[4]) den meisterhaft gesteigerten und verfugten Aufbau.[5]) Das erschütterndste Beispiel eines riesenhaften Quaderbaus in knappstem Rahmen ist vielleicht der dreichörige Satz mit Instrumenten „Saul, was verfolgst du mich" aus dem dritten Teile der Symphoniae sacrae von 1650, also auch schon ein Alterswerk.[6]) Aus unbestimmten Nebeln der Ferne erhebt sich der

[1]) Vgl. Moser II 59, II 70; Storck I 400 f., I 405; Leichtentritt, Geschichte der Motette S. 329 ff.

[2]) Dafne, 1627, Worte von Martin Opitz, Musik verloren.

[3]) Moser (II 62) betont, Schütz sei gleich Bach durchaus nicht fürs schlechthin Volkstümliche veranlagt gewesen — wir dürfen hinzusetzen: in diesem Sinne volkstümlich ist nordische Kunst überhaupt nie. Immer wahrt sie eine ausgeprägte Höhenlinie, einen adlig hochtrachtenden Zug, im Grunde ist sie nur für wenige Erwählte bestimmt. [4]) Kaiserliederbuch I.

[5]) Die Anmerkung zu diesem Chor im Kaiserliederbuch vergleicht die Musikalischen Exequien mit dem Deutschen Requiem von Brahms; so reichen sich zwei vorwiegend nordische Musiker über die Jahrhunderte die Hand.

[6]) Für die Leser, die sich aus den Noten allein kein Bild machen können, gibt es eine gute Schallplatte (Elektrola) mit diesem Chor.

klagende Ruf: „Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich?" dreimal zweistimmig, wenig gesteigert; dann aber plötzlich werfen es sich die Chöre mit vollem Orchestereinbruch im Forte zu, von allen Seiten umbrandet es den Gequälten, um gleich wieder in ungewissem Halbdunkel zu verklingen. Und weiter mahnt die klagende Stimme: „Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löken", und auch dieses Motiv nehmen sich die sechs Stimmen, zu je zweien verkoppelt, in eigentümlich dunklen Harmonien ab, bis der zweite und dritte Chor wieder den mahnenden Ruf „Saul, Saul" dazwischen werfen. Aber da, wenn wir meinen: jetzt kann es nicht mehr gesteigert werden — da erhebt sich aus dem Wogen der Stimmen der Tenor mit dem langgezogenen Rufe „Saul, Saul, Saul!" Wie die Tuba des Gerichtes dröhnt dieser Geisterruf, gesteigert von c′ über d′ nach e′, wie der Sturm des Gewissens in der aufgewühlten Seele, schwillt noch einmal anklagend in tieferer Lage, und das Ganze verklingt in gespenstischen Nebeln, wie es aufgetaucht: ein Stück musikalischer Seherkraft und zugleich vollendetster Formung, wie es deren wenige gibt.

Es gibt heute ernste Musiker, die in der Vorliebe für „vorbachsche" deutsche Tonkunst nicht viel mehr als eine vorübergehende Laune unserer jüngeren Zeitgenossen sehen wollen. Dieser Meinung kann man sich kaum anschließen. So vielfältig auch die Triebkräfte sind, die zu dem Versuch einer Wiederbelebung alter Musik drängen, so ist doch e i n e dieser Kräfte zweifellos das echte Sehnen nach einer unseren Besten artgemäßen Tonkunst. Soll diese einmal erstehen, so werden wir meiner Ueberzeugung nach noch viel stärker, als es bisher t a t s ä c h l i c h geschehen ist, bei der großen germanisch-nordischen Tonkunst vor Bach anknüpfen müssen, d. h. im wesentlichen bei der Polyphonie des 16. Jahrhunderts und bei der Musik der Schützzeit.

Zehnter Abschnitt

Bach und Händel

Mit einer gewissen Beklommenheit treten wir an die Aufgabe heran, Johann Sebastian Bach im Rahmen der Grundgedanken dieses Buches zu betrachten. An das Höchste wagt sich nur scheu der zergliedernde Verstand; vor den heiligen Strahlen des Urgestirns möchte man alle Fragen schweigen heißen und nur schauen und beten.

Denn ein Urgestirn ging uns auf aus der Seele Johann Sebastian Bachs. Je länger je mehr erkennen wir ihn als den Mittelpunkt des abendländischen Musikgeschehens. Mit Absicht sage ich nicht: Höhepunkt. Das würde heißen, es sollten seine Werke rein künstlerisch über die aller anderen Großmeister gestellt werden; und das geht nicht an. Die Werke der Größten sind in ihrem künstlerischen Werte unvergleichbar, da jedes von ihnen ein einmaliges geistiges Ereignis darstellt, das nur sich selber gleich ist. Wir fragen ja auch nicht, was schöner sei: das Meer oder das Hochgebirge; der Gewittersturm, der Frühlingsabend oder die schweigende Winternacht. Aber „Mittelpunkt" dürfen wir Bach nennen: in keinem wie in ihm sammelt sich, was vorher je war; von keinem wie von ihm geht alles aus, was nachher wurde. Alle, die vor ihm in Tönen schufen, scheint eine geheime Magnetnadel hinzuweisen auf den Stern, der aufgehen sollte in der Fülle der Zeit; und die nach ihm kamen, sind nicht müde geworden, ihn als ihrer aller Meister zu preisen.

So sind auch alle Kunstbetrachter, die rassische Maßstäbe anlegen, sich darin einig, daß Bach die höchste Verkörperung nordischer Tonkunst schlechthin sei. Das unmittelbarste Gefühl sagt uns, daß sie im Rechte sind; aber erst wenn man sich gewissenhaft die Frage vorlegt, worin denn das nordische Wesen der Bachschen Kunst bestehe, beginnen die Schwierigkeiten. Zwar, einzelne nordische Züge an ihr hervorzuheben, ist nicht schwer; will man jedoch über eine Sammlung gefällig-geistreicher Einfälle hinausdringen in den Kern der Bachschen Kunst, so erschrickt man vor ihrer unfaßbaren Vielgestaltigkeit und verzweifelt fast daran, dieser urwaldhaften Fülle gegenüber ordnende Gesichtspunkte zu finden. Wenn ich nun einige solcher Gesichtspunkte vorschlage, so bin ich mir doch aufs deutlichste bewußt, daß dem Riesengeiste gegenüber eine Betrachtung von wenigen Seiten im Grunde nur Unzulängliches geben kann.

Vielleicht ist es gut, mit mehr äußerlichen Dingen zu beginnen.

„Bach mag leiblich auch nichtnordische Züge gehabt haben", urteilt Günther,[1] fügt aber hinzu, die anatomischen Forschungen von His — er stellte 1895 über dem wiedergefundenen Schädel die Maske wieder her — zeigten, „wie stark vorwiegend nordisch Bach auch leiblich war".

---

[1]) Rasse und Stil S. 30.

Heute betrachtet er Bach leiblich als vorwiegend nordisch mit fälischem Einschlag; das scheint mir auch am besten zu den vorhandenen Bildnissen zu stimmen, die eine wuchtigere Schwere zeigen, als sie rein nordischer Rasse eignet. Auch künstlerisch würde eine Beimischung fälischer Erdkraft vielleicht die sonst fast sagenhaft anmutende Leistung erklären helfen, daß Bach unaufhörlich Werke höchsten Wertes aus sich herausschleuderte und dennoch in völligem seelischen Gleichgewicht blieb bis zur letzten Schaffensminute.

Bachs Geschlecht wird immer wieder als besonders gutes Beispiel für die Vererbbarkeit geistiger Eigenschaften genannt. Seine weitverzweigte Familie hat Geschlechter hindurch einen beträchtlichen Teil Thüringens mit Musikern versorgt, unter denen nicht wenige auch schöpferisch begabt waren. Natürlich beruht auf der Vererbbarkeit geistiger Eigenschaften die Möglichkeit, überhaupt von „seelischem Rassenstil" zu sprechen; daher ist uns das Beispiel der Bachschen Familie so besonders wertvoll. Sie macht ersichtlich, daß nicht nur ganz allgemeine Anlagen wie „Musikalität" vererbt werden, sondern auch der Stil dieser Anlagen. Denn betrachtet man z. B. in der ausführlichen Vorgeschichte des Geschlechtes, die Philipp Spitta in seinem großen Bachwerke gibt, die künstlerische Artung der komponierenden Verwandten Bachs, so treten deutlich gemeinsame Züge heraus, nur eben ohne den letzten Anhauch des Genius, der einzelmenschlich bedingt ist. — Vielleicht zeigen Bachs komponierende Söhne solche Ähnlichkeiten weniger stark;[1]) vielleicht wird auch nur durch die starke Wandlung des Zeitstils zwischen Bach und seinen Söhnen die Aehnlichkeit des seelischen Stils verdeckt (vgl. S. 197).

Suchen wir nun in den seelischen Stil von Bachs Kunst einzudringen und ihn mit den seelischen Grundzügen der nordischen Rasse zu vergleichen!

In seiner ausführlichen Schilderung des nordischen Menschen sagt Günther:[2]) „In vielen seiner Unternehmungen und geistigen Schöpfungen ist ihm — dem Ueberschwänglichkeit des Auftretens, der Rede und Schrift belustigend oder peinlich sind — eine gewisse Ueberschwänglichkeit der Vorsätze und Entwürfe eigen, die sonst keiner Rasse eignet — die sich aber im alltäglichen Gebaren und in Worten meist gar nicht äußert und nur aus Taten und Werken zu schließen ist." Daß die eine Hälfte dieser Kennzeichnung — die dem nordischen Menschen Ueberschwänglichkeit im täglichen Leben abspricht — auf Bach vorzüglich paßt, ist bekannt. Nichts „Geniales" ist in seinem äußeren Leben; nichts, was nicht jeder andere Kantor seiner Zeit ebenso hätte erleben können. In mancherlei Dienststellen wird er in Jünglings- und Mannesjahren umgetrieben, hat zwei Frauen und viele Kinder, verbringt die letzten dreißig Jahre seines Lebens in Leipzig, besteht manchen Strauß mit wunderlichen Behörden und widerspenstigen Schülern, schreibt

[1]) Doch vgl. z. B. Abert, W. A. Mozart Bd. I S. 81 ff., wo die geistige Verwandtschaft zwischen J. S. Bach und Ph. Em. Bach stark betont wird.
[2]) Rk. d. d. V. S. 197.

Fugen für den Unterricht und Kantaten für den Sonntagsgottesdienst, und legt sich hin und stirbt.

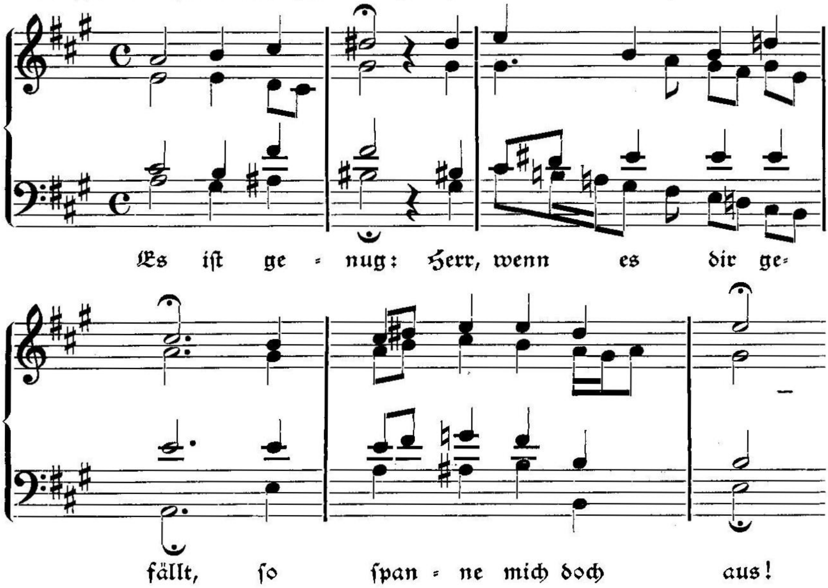
Das Urbild der ehrenfesten, etwas hausbackenen Bürgerlichkeit! — Nun wird der Leser aber mit Recht fragen: „Wie steht es denn mit der zweiten, der wichtigeren Hälfte jener Güntherschen Kennzeichnung? Kann man in Bachs „Taten und Werken", in seinen künstlerischen Schöpfungen, Ueberschwänglichkeit finden?" Der Bachkenner wird dies nicht fragen; er weiß es. Dem Verfasser aber ist es immer klarer geworden, daß oft gerade unter sehr nordischen Menschen die Kenntnis der nordischsten Zeiten der deutschen Tonkunst recht mangelhaft ist. Nur an solche Leser wendet sich die folgende Schilderung. Ihnen sei zunächst eine immer noch sehr zeitgemäße Warnung Storcks wiederholt:[1])

„Aber wie sie zu seinen Lebzeiten ihn eigentlich fast nur als unübertrefflichen Organisten kannten, so denkt ihr nur an den Kantor.... Enge Kirchenwände, Schulstaub. Der Katholik denkt an den Protestanten, der Protestant von heute an den Bekenner starrster Orthodoxie.... Doch gesteht es nur, ihr seht den Mann mit der gewaltigen Perücke, und der Gedanke an Puderstaub, akademische Steifheit und gespreizte Geziertheit, an Lohensteinschen Schwulst und die Korrektheit des Versailler Hofschranzentums schreckt euch ab." Und dann entwirft Storck das Bild des wahren Bach: „Hinter dieser mächtigen Stirn drängen sich die Gedanken. Zwischen den starken, kühn geschwungenen Augenbrauen liegt ein strenger, ja finsterer Zug. In ihm tobten dieselben Leidenschaften, die später den genialen Sohn ins Unglück stürzen sollten. Aber sein Wille hat sie gebändigt.... Und aus den Augen gar, großen dunklen Augen, die sicher zu Stunden Blitze schleudern oder in ihrer Tiefe die Ueberwelt ahnen lassen," usw. Das ist die Ueberschwänglichkeit, die Günther meint.

Dem, der sich liebevoll suchend in Bachs Kunst vertieft, ist es nicht schwer, den Spuren dieser überschwänglich bildkräftigen, dieser leidenschaftlicher Gesichte schwangeren Seele nachzuforschen. Denn sie finden sich nicht etwa nur in „großen" Werken: bei Bach ist das Geringste dieser Ausdruckskunst voll. Man betrachte daraufhin z. B. die einfachen vierstimmigen Choräle, 371 an der Zahl; aber nicht nur zehn oder zwanzig, sondern alle! Spiele jeden Tag einen, und du wirst nach einem Jahr gestehen, daß du in einer Welt der Wunder geweilt hast. Nur mußt du eben nicht glauben, es handle sich da einfach um trocken schulmäßige Harmonisierungen von Melodien; du mußt den dichterischen Gehalt dieser Sätze erkennen lernen. Wenn Bach z. B. die Worte liest: „Es ist genug: Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus", so genügt das, um in seiner Seele ein Drama zu entfesseln (s. Bsp. 46). Ist jemals, bei aller kraftvollen Zügelung, der Lebensüberdruß erschütternder vertont worden als in diesen vier ersten Akkorden? Und im stärksten Gegensatz dazu die beruhigenden Wendungen in Stimm-
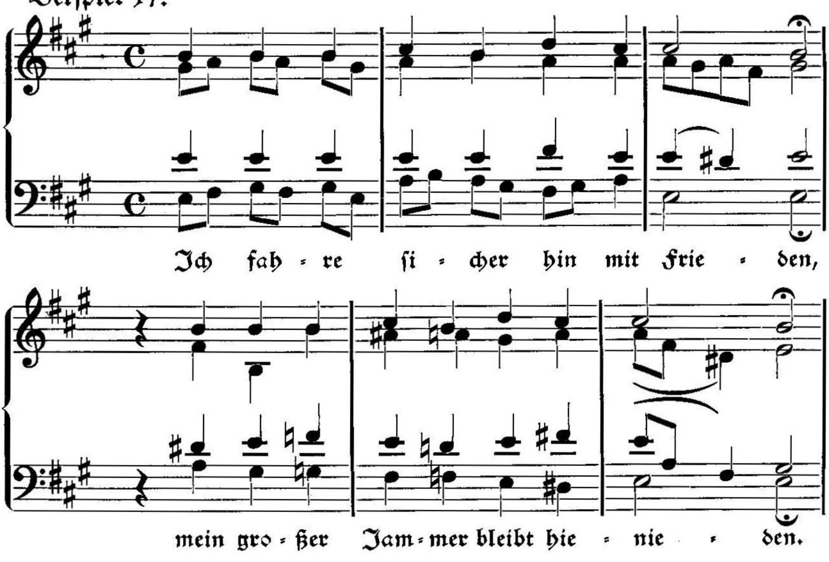
[1]) a. a. O. I 443.

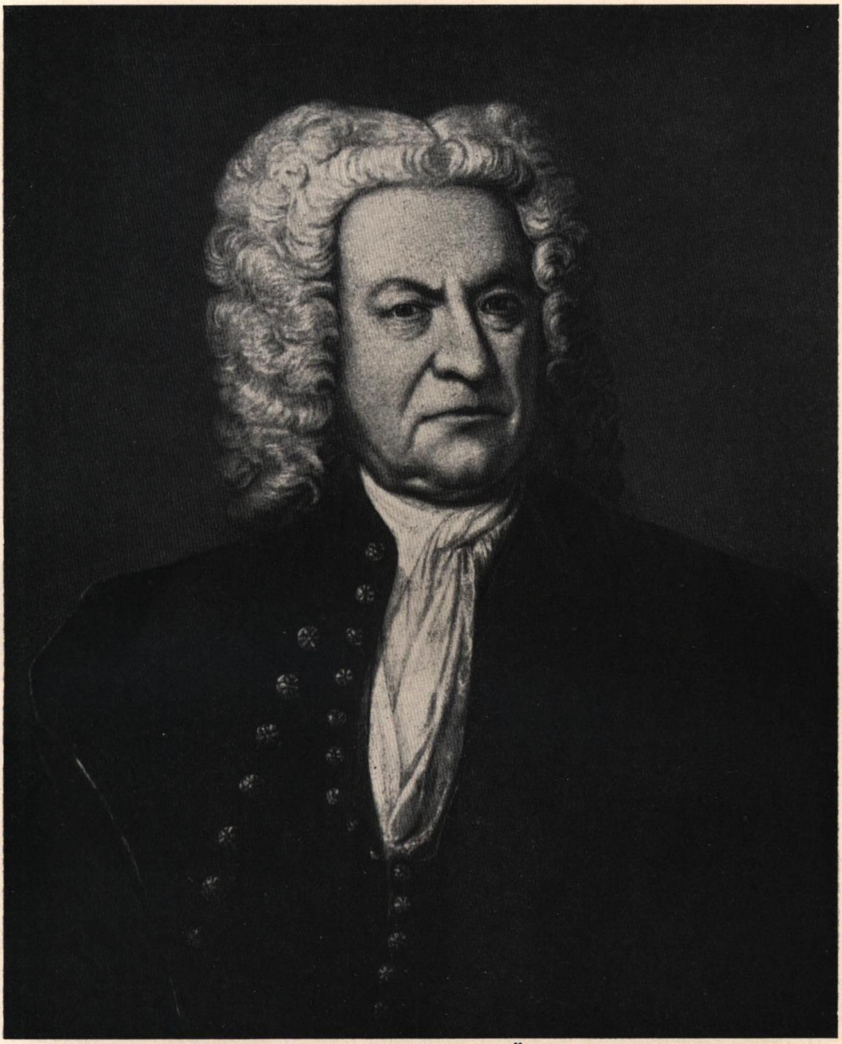
Beispiel 46 (Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“).



führung und Harmonie bei: „Herr, wenn es dir gefällt“. Dann wieder das Drängende bei: „So spanne mich doch aus“ — aber nicht verzweifelt aufbegehrend wie in den ersten Worten, sondern inbrünstig bittend. Man vergleiche ferner aus demselben Choral folgende Stelle:

Beispiel 47.





Ölgemälde im Besitz von F. Volbach

Joh: Seb: Bach

Joh. Seb. Bach

1685—1750

Die Melodie ist zweimal dieselbe — aber wie verschieden die Ausgestaltung! Bei „Ich fahre sicher hin mit Frieden" einfache, klare Harmonien, und der Baß wandelt daher wie ein seines Weges gewisser Pilger; bei „Mein großer Jammer bleibt darnieden" unerhörte harmonische Kühnheit, die gleichzeitig den großen Jammer malt, aber auch in dem chromatisch absinkenden Baßgang versichert, daß dieser Jammer „darnieden" bleibe. Wahrlich, eine Seele, die auf kleinstem Raume bei festgelegter Melodie solche Wunder der Bildkraft vollbringt, verdient wohl die Bezeichnung „überschwänglich". Man muß sich nur unter dem Worte das Richtige denken: mit Gefühlsseligkeit hat es gar nichts zu tun, sondern es ist ein Ueberschwang an Schöpferkraft.
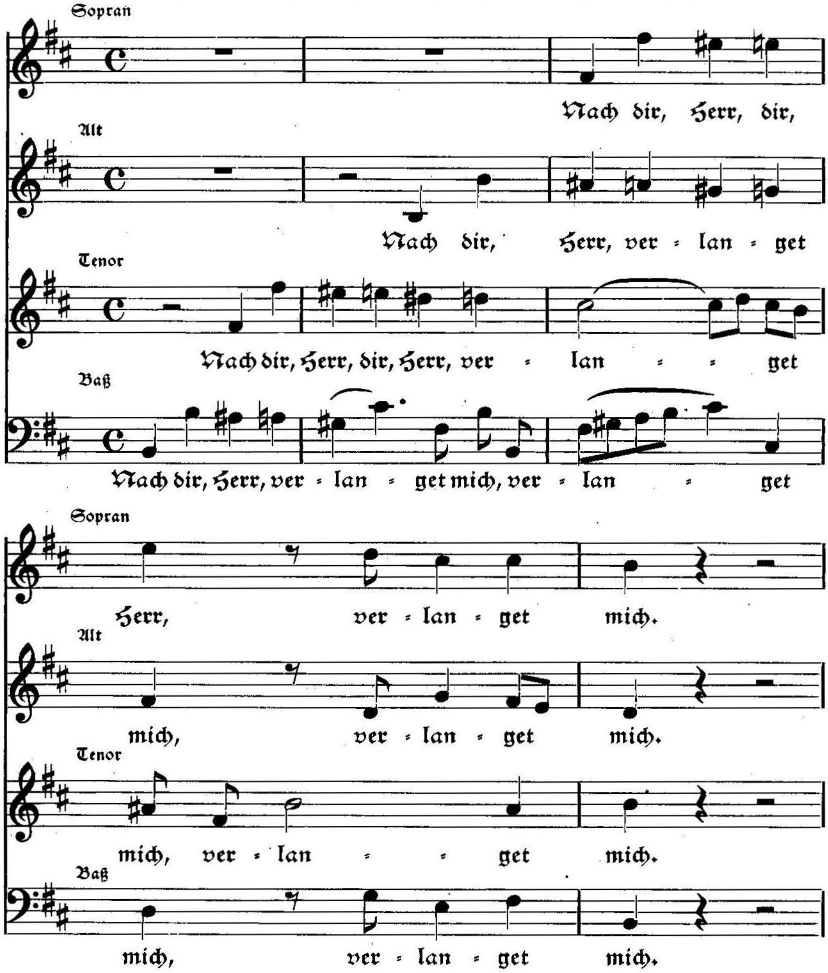
Der Raum erlaubt es nicht, mehrere Beispiele so ausführlich zu geben. Man sehe z. B., wie die Worte „Nun lieget alles unter dir" (Nr. 343) Bach zu einer Stimmführung veranlassen, in der die Stimmen, auf engsten Raum gepreßt, sich gleichsam gegenseitig unter die Füße zu treten suchen — bei strengster Einhaltung der harmonischen Gesetze! Wie in einem Satz von „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Nr. 323) die Baßgänge gleich sieghaften Sonnenaufgängen emporsteigen. Wie eine Harmonisierung von „Nun ruhen alle Wälder" (Nr. 63) den herben Duft des Frühlingsabends verströmt. Wer aber die Unerschöpflichkeit der Bachschen Bildkraft an diesen einfachen Gebilden kennen lernen will, der betrachte die verschiedenen Vertonungen derselben Melodie, etwa die sechs Fassungen von „Jesu meine Freude": immer neu gewendet sind sie in Harmonie und Stimmführung; und dabei nie gekünstelt, im Gegenteil: bei jeder Fassung meint man, so gerade müsse es sein, bis Bach uns lächelnd an der Hand nimmt und einen neuen Weg führt. Das ist nur vergleichbar der Unendlichkeit der Natur; ein Abglanz der Schöpferkraft dessen, der in der Natur sich offenbart.

Mit der Mächtigkeit der Formen wächst die Fülle dieser Dichterkraft. Die Choralbearbeitungen für Orgel z. B. hat man geradezu „sinfonische Dichtungen" genannt.[1]) Und wenn man erst in den Wundergarten der Kantaten tritt — da gibt es nur noch Staunen vor der Fülle der Gesichte. Wo finden sich sonst noch Chöre von so ungeheurer Bildkraft wie z. B. der Anfangschor der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" mit seinem unermeßlichen Herbeiströmen der Scharen; oder der Anfangschor der Kantate „Es erhub sich ein Streit" mit dem Kampfgewoge der überirdischen Heerscharen; oder, so ganz anders, der Anfangschor von „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" — ein Naturgemälde von ergreifender Innigkeit. Selbst aus scheinbar ganz unanschaulichen Worten wie „Brich dem Hungrigen dein Brot" oder „Aller Augen warten, Herr" (letzteres in der Kantate „Du wahrer Gott") weiß Bach ein bezwingendes Tongemälde zu formen. In unerschöpflichem Reichtum hat er auch hier wieder die Ueberschwänglichkeit
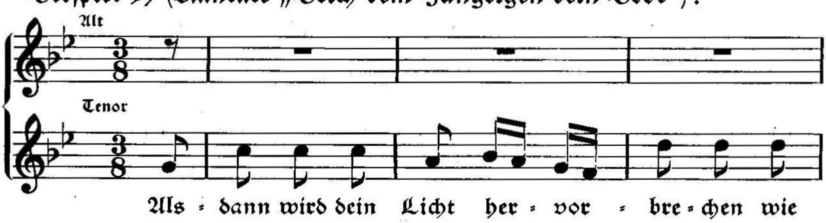
[1]) Storck I 445. Vgl. auch R. H. David, J. S. Bach: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir." ZfM. 1930 S. 802. ff.
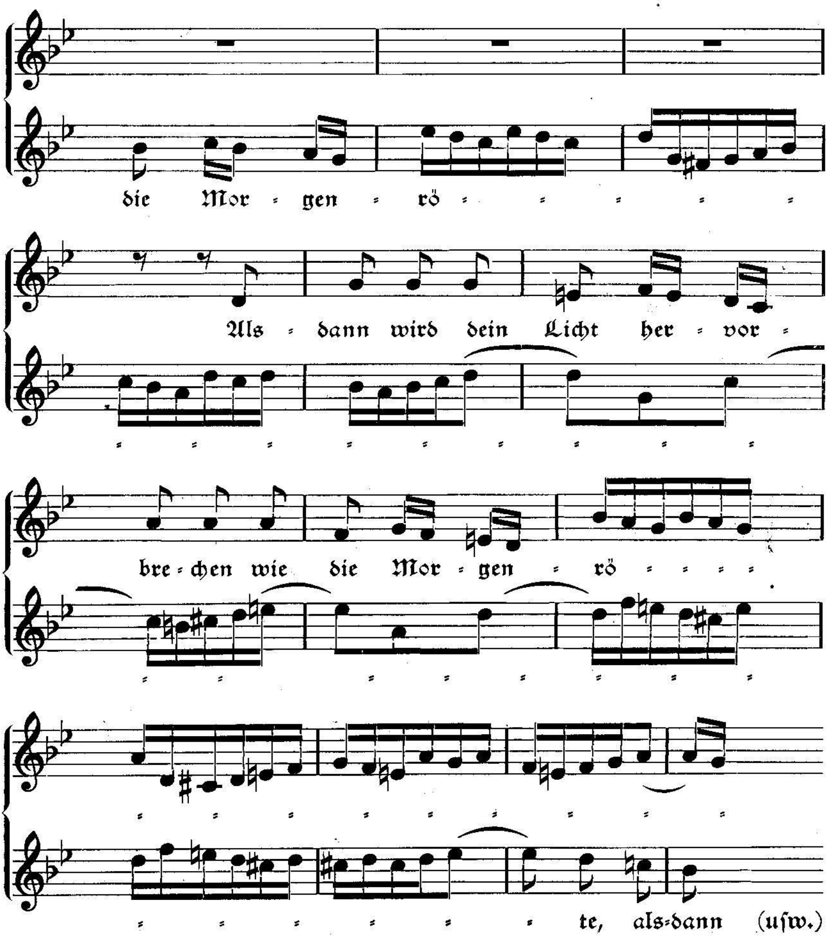
seiner thematischen Bildkraft ausgegossen; Ausdrucksmusik höchsten Grades spricht aus Themen wie:

Beispiel 48 (Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich").
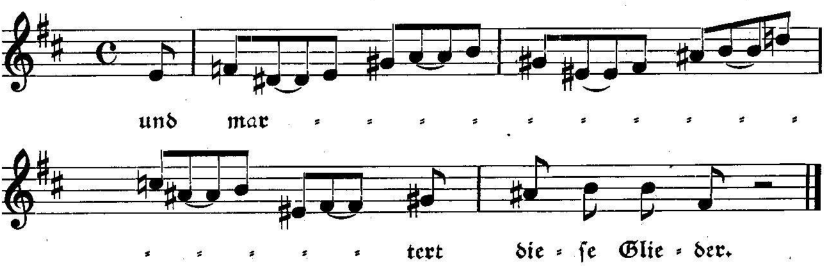


Beispiel 49 (Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot"):
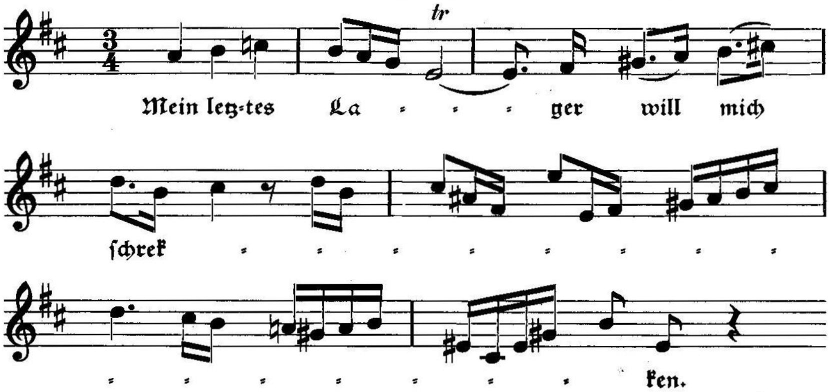




Beispiel 50 (Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort").

(Die Todesangst, der letzte Schmerz ereilt und überfällt mein Herz)
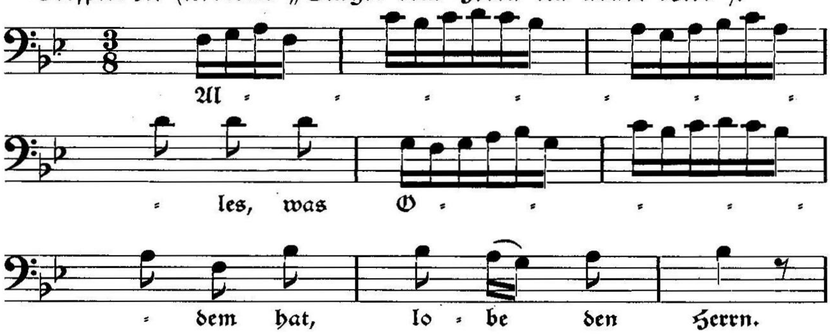


Beispiel 51 (Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“).



Ist es nicht, als wenn das Weltall mitsänge, wenn Bach anhebt:[1])

Beispiel 52 (Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“).



Seherischen Tiefsinn offenbart Bach besonders dort, wo er zur Vertiefung einer Stimmung eine bekannte Choralmelodie wie eine höhere Ahnung ins Geflecht der übrigen Stimmen hineintönen läßt, so wenn in der Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ zu den Worten „Ja komm, Herr Jesu, komm“ die Instrumente singen: „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“; wenn in demselben Werke zu der Baßmelodie „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“ der Alt singt: „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“; so wenn in der Kantate „Wachet, betet“ zu

[1]) Vgl. hierzu auch: Heuß, Bach als vokaler Melodiker, ZfM. 1930 S. 805 ff., wo ganz im Sinne der obigen Ausführungen die einzigartige Verbindung von höchster Ausdruckskraft und wachstem Kunstverstand dargelegt wird. — Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei bemerkt: Die Art der thematischen Bildungen hat Bach, wie jeder Tondichter, mit den andern Schaffenden seiner Zeit auf weite Strecken gemeinsam; was ihn über die andern unfaßbar erhebt, ist die ungeahnte Verinnerlichung und Vertiefung dieser Bildungsart, z. B. die Ausnutzung der „barocken“ Koloraturen.

dem Baßrezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag, der Welt Verfall und der Posaune Schall" die Trompete anstimmt: „Es ist gewißlich an der Zeit"; so wenn gegensätzlichste Stimmungen kühn gebunden werden, wie in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" die Stimme der Furcht mit der genannten Melodie, die Stimme der Hoffnung aber dazwischen mit der selig geschwungenen Melodie „Herr, ich warte auf dein Heil".

Es war mir vor allem darum zu tun, die immer noch nicht ausgestorbene Meinung zu bekämpfen, Bachs Kunst sei „trocken", „mathematisch konstruiert" oder was sonst. Nie hat es einen größeren Dichter in Tönen gegeben als ihn. Und die Art seiner Dichtung, „kühn labyrinthisch" (Schumann), mutet gar sehr germanisch-nordisch an. Nicht aber sollte Bach durch diese „Deutungen" zu einer Art von höherem Programmusiker gestempelt werden. Zeugende Kraft hat das Wort bei ihm; aber nur ausnahmsweise sieht er es auf äußeres Malen ab. Denn diese Bildnerkraft ist genau dieselbe in seiner gesamten Instrumentalmusik, wo kein „Programm" in Worten vorhanden ist. — Auch sollte mit den obigen Ausführungen keineswegs „naturalistische" Vortragsart gefordert werden.

Es geht wohl aus dem Gesagten hervor, daß in Bachs Kunst eine der leidenschaftlichsten Seelen lebt, welche die Tonkunst überhaupt kennt. Unter „Leidenschaft" pflegen sich allerdings heute die meisten Menschen etwas ganz anderes vorzustellen: fessellose, wohl gar formlose Ausbrüche der Liebe, des Schmerzes, des Zornes usw. — das heißt ihnen Leidenschaft. Das aber ist unnordischer Stil der Leidenschaft. Den nordischen schildert Günther so:[1] „Leidenschaftlich wird der nordische Mensch meist nur an einer sachlichen Aufgabe. . . . In den höchsten Ausprägungen zeigt sich diese sachliche Leidenschaft immer wieder in der nordischen Kunst. Die Kunst Bachs mag als höchstes Beispiel jener gleichsam sachlichen Leidenschaft gelten. Die Leidenschaft des schöpferischen Wirkens erscheint nirgends mächtiger und unvergleichlicher; aber niemand würde man weniger im üblichen Sinne leidenschaftlich nennen als Bach." — Es hängt sicher mit Bachs nordischem Wesen zusammen, daß er gerade die höchste Leidenschaft in die strengsten Formen zu zwingen liebt, wie z. B. in der H-Moll-Messe den Schmerz des „Crucifixus" in die gebändigte Form der Passacaglia: nordisches Abstandsgefühl verbietet es, die Leidenschaft ohne Fessel zu zeigen; immer bewahrt es „Haltung", auch und gerade im Schmerz. Nur die gleichgestimmte Seele erfühlt die machtvolle Trauer des Gewaltigen unter der streng gezügelten Form.[2]

[1] Rk. d. d. V. S. 194 f.

[2] Vgl. Adler, Der Stil in der Musik S. 22, wo er von der harten Stilisierung der Arie der altklassischen Schule spricht. „Es ist geradezu ein Wunder der Kunst, daß sich in der letztangeführten Stilgruppe trotz der stilisierenden Fesselung elementare Wirkungsfähigkeit durchzusetzen vermag — ein Argument für die Kraft der schaffenden Genien." Solche Wunder vollziehen sich nur in nordischer Kunst, weil ihren Trägern das „Gesetz, das uns Freiheit bringt", angeborene Wesenshaltung ist.

Wir wollen bei dem eben gewählten Beispiel noch einen Augenblick verweilen. Bekanntlich hat Bach die Form der Passacaglia keineswegs erfunden; ebenso sicher aber ist es, daß durch die Anwendung bei jenem Crucifixus die vorhandene Form geistig ungeheuer vertieft worden ist. So ist es überall bei Bach — und wir dürfen hinzufügen: fast überall bei den nordischen Tonkünstlern ersten Ranges. Die Kraft zur Neuschöpfung verrät sich bei ihnen auf dem formalen Gebiete nicht (oder weniger) im Erfinden neuer Formgerüste, als vielmehr im inneren Ausweiten der vorhandenen, in ihrer Anpassung an gesteigertes geistiges Ausdrucksbedürfnis. So scheint es oft, als ob eine vorher schon vorhandene Form durch sie erst ihren eigentlichen Sinn erhalte. In dieser Eigentümlichkeit liegt auch zum guten Teil die bei allen großen nordischen Tondichtern so auffallende Vereinigung von zäh beharrenden und kühn vorwärtsdrängenden Zügen. Sie wollen nicht etwa „umstürzen"; sie wollen überhaupt nichts anderes als ihre seelische Welt in Töne fassen; aber diese Welt ist so gewaltig, daß trotz der Beibehaltung überkommener Formgerüste etwas geistig Neues entsteht.

Es erhellt aus solchen Ueberlegungen, daß der Begriff „Form" überhaupt mehrdeutig ist. Im nordischen Sinne bedeutet „Form" nicht eine fertig gebildete Schale, in die ein beliebiger Inhalt gegossen wird, sondern die Schaffung eines entsprechenden Körpers für ein nach Versinnlichung ringendes geistiges Geschehen; nichts ein für allemal Gegebenes, sondern etwas immer wieder Werdendes: das Sichtbar- oder Hörbarwerden eines inneren Müssens. Im nordischen Sinne gibt es nie zweimal dieselbe Form. Schreibt man diesen Formbegriff, der auf das Einmalig-Bezeichnende (das „Charakteristische") hinaus will, besonders der germanischen (in rassischer Ausdrucksweise also der nordischen) Kunst zu, so stellt man ihm häufig einen andern entgegen, der mehr „romanisch" sein soll, mehr das „Schöne an sich" erstrebt, unter „Form" etwa so viel wie „gefällige Abgewogenheit aller Teile", „anmutige Verhältnisse", „wohltuend berührende Maße" versteht. Dieser Formbegriff entspricht mehr westischer Seelenhaltung; er stellt ganz deutlich die Vorzüge westischer Geistigkeit — Anmut und Gefälligkeit — heraus. Im nordischen Sinne ist diese Formauffassung einseitig. Denn die nordische Seele kennt seelisches Geschehen, dem nicht das Merkmal „gefälliger Abgewogenheit" zukommt; wo ist für solches Geschehen im westischen Sinne die entsprechende Form? Da in der europäischen Tonkunst der nordische Geist so stark vorherrscht, sollte man nicht immer wieder versuchen, einen aus westischem Geist erwachsenen Formbegriff an sie zu legen, sondern anerkennen: Form ist Zeugung eines künstlerischen Leibes nach den Schicksalsgesetzen einer nach Ausdruck ringenden Seele, oder, wie Kurth sagt:[1] „Form ist nicht . . . ‚tönende Architektur', sondern bauender Wille."

Seit in der bildenden Kunst und im Schrifttum der Barock starke Anteilnahme findet, ist es üblich geworden, auch Bach und Händel mit

[1] Bruckner I 235.

Betonung als Vertreter des „musikalischen Hochbarock" darzustellen. Das ist m. E. irreführend. Günther hat überzeugend dargestellt[1]), daß der Barock die dinarische Abwandlung nordischen Stils bedeutet. Nun findet man aber gerade bei Bach so wenig Dinarisches wie sonst kaum bei irgendeinem großen Tonkünstler. Die Schwierigkeit löst sich vielleicht so: Offenbar steht in der Barockzeit die Musik an Bedeutung vor allen andern Künsten; einem Bach und Händel haben diese doch nichts an überzeitlicher Wirkung an die Seite zu stellen. Dann ist es aber nur gerecht, für diese Zeit die bestimmenden Formmerkmale nicht von der bildenden Kunst, sondern von der Musik abzuleiten. Tut man das, so ergibt sich, daß niemals die Musik so ausschließlich ihren eigenen Gesetzen gefolgt ist wie gerade im Barock, während die anderen Künste sich von ihr weithin das Gesetz des Gestaltens auferlegen ließen. Dieses fremde Formgesetz nun erzeugt, vor allem in der bildenden Kunst, dasjenige, was wir gemeinhin „barocken Ausdruck" nennen: das übermäßig Bewegte, zuweilen Ueberladene, Aufgeregte, „Dionysische". In der Tonkunst dagegen, der diese Gestaltungsgesetze eben angeboren sind, entsteht nirgends der Eindruck des zu Bewegten, zu Ueberladenen. Oder wo macht Bach einen überladenen Eindruck? Wo ist er geschwollen, gespreizt, schnörkelhaft? Wenn Heuß in dem oben angeführten Aufsatz von barocken Einschlägen in Bachs Melodik spricht, meint er nicht solche Eigenheiten, sondern Ueberfülle an Kraft, was ja auch unsere Meinung ist.[2])

Es soll übrigens nicht geleugnet werden, daß von der musikalischen Marktware der Barockzeit vieles jenen landläufigen Begriffen „barocken" Stils entspricht. Nur gerade mit der Anwendung solcher zeitstilistischen Merkmale auf die ganz großen, überzeitlichen Schöpfer sollte man vorsichtiger sein. Gerade das an ihnen, was sie zu so einzigartigen Erscheinungen macht, ist nicht zeitgebunden, sondern weist gar manchmal über die Jahrhunderte hinweg auf andere Zeiten, wo sich der ihnen innewohnende Geist auf ganz anderen Gebieten machtvoll ausgewirkt hat. So ist der Vergleich Bachs mit der Gotik m. E. viel berechtigter. Es ist doch auffallend, daß kein tieferschauender Betrachter sich diesen Vergleich Bachs mit gotischer Baukunst hat entgehen lassen, während es noch keinem eingefallen ist, Werke Bachs etwa ernstlich mit Barockkirchen oder Aehnlichem zu vergleichen.[3])

Ich glaube aber, man darf Bach nicht nur, im Sinne von Muthesius, „morphologisch" der Gotik gleichsetzen, insofern als beide den Höhepunkt ihrer Kunstgattung bedeuten; sondern auch in den Greifbarkeiten seines Stils gehört Bach ganz anders eng zur nordischen Gotik
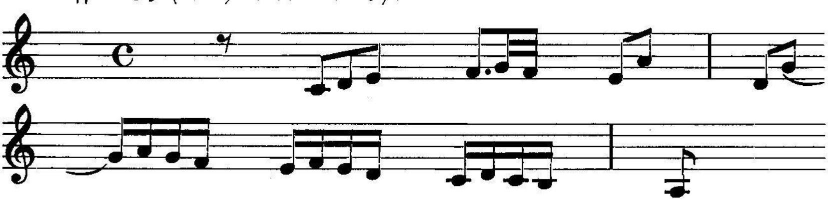
---

[1]) Rasse und Stil S. 91 ff.

[2]) Viele dieser Gedanken finden sich in dem Aufsatz von Ehrenfried Muthesius, Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst, Dtsch. Vjschr. f. Lit. Wiss. und Geistesgesch., Bd. III (1925) S. 387 ff.
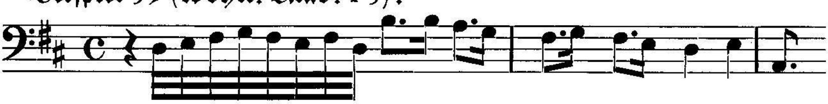
[3]) Am tiefsten hat diese Wesensähnlichkeit Bach-Gotik Richard Benz dargestellt. In Betracht kommen vor allem: Die Stunde der deutschen Musik I S. 37 f., 60 f., 69, 71, 79 f., 82.

als zum dinarisch-nordischen Barock. Denn der vorherrschende Eindruck seiner Kunst ist immer wieder der seiner ungeheuren Baukraft. Es wurde schon im Abschnitt von der Polyphonie geschildert, wie das Grundgesetz der polyphonen Satzweise ein Bauen mit Linien ist, unmittelbar zu vergleichen den Baugedanken der Gotik. Die Vollendung dieses körperlosen Linienbaues aber ist die Bachsche Fuge. Jede dieser Fugen ist ein musikalischer Dom, ihren Bauplan in mathematisch kristallener Klarheit aufweisend. In solcher Deutung vermißt man vielleicht das, was als das Wesentliche der Tonkunst erscheint: „Gefühlswerte", „Stimmung", „seelisches Leben", oder wie man es sonst nennen will. Das wäre aber irrig. So wie jeder wirkliche gotische Dom, so umschließt auch jeder der Bachschen Fugendome eine eigene Seele, eine eigene Stimmungswelt. Da erhebt sich einer gedrungen und vielfach gezackt, kühl und leidenschaftlos (Beispiel 53); andere trotzen empor in markiger Kraft (Beispiel 54/55); in milder, nachdenklicher Sammlung wölben sich die Formen hier (Beispiel 56/57); anmutige Sakramentshäuschen fehlen nicht (Beispiel 58/59); stehen wir nicht auch manchmal in jenem grünen Dom, den die Natur gebaut und den der Germane von jeher so geliebt (Beispiel 60/61)?[1] Da reißt sich einer in rollenden Preisgesängen zur Höhe (Beispiel 62); oder er hebt mit Riesenschultern und königlicher Kraftgebärde unsichtbare Last (Beispiel 63); gedankenschwer und tiefverhangen stehen diese wie einsame Gebete im Allerheiligsten (Beispiel 64/65); und andere ragen wie mit einer Dornenkrone in die Nacht (Beispiel 66/67).

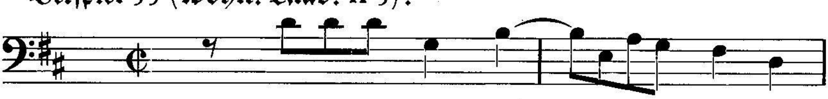
Beispiel 53 (Wohlt. Klav. I 1):



Beispiel 54 (Wohlt. Klav. I 5):



Beispiel 55 (Wohlt. Klav. II 5):
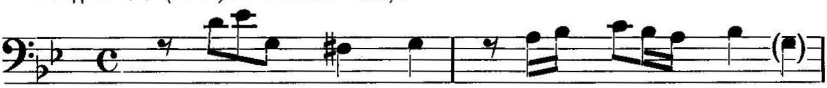


[1]) Ueber Bachs Naturgefühl und seine nordische Artung wäre vieles zu sagen; nur muß man es zu hören wissen, auch wenn es sich nicht überdeutlich als „Waldweben" aufdrängt.
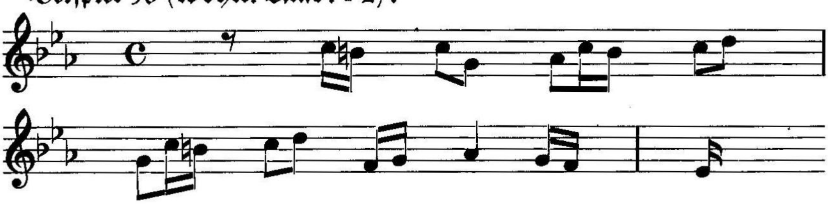
Beispiel 56 (Wohlt. Klav. I 8):
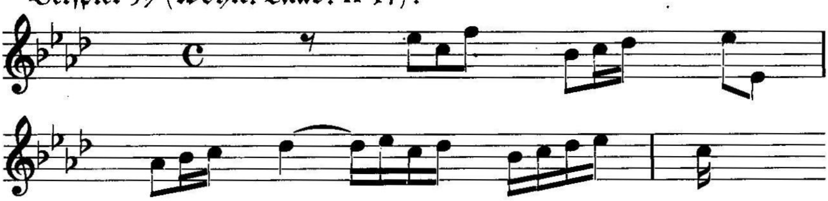


Beispiel 57 (Wohlt. Klav. I 16):
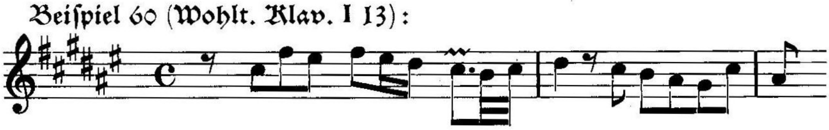


Beispiel 58 (Wohlt. Klav. I 2):
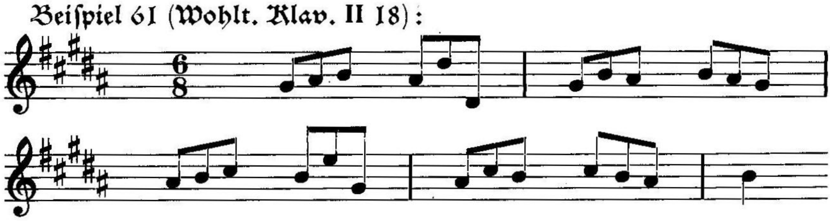


Beispiel 59 (Wohlt. Klav. II 17):
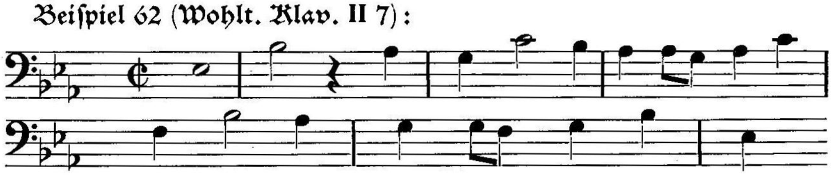


Beispiel 60 (Wohlt. Klav. I 13):



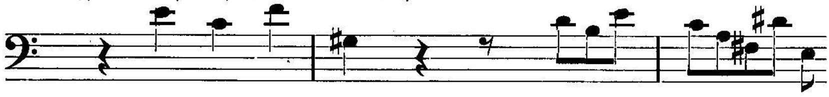
Beispiel 61 (Wohlt. Klav. II 18):
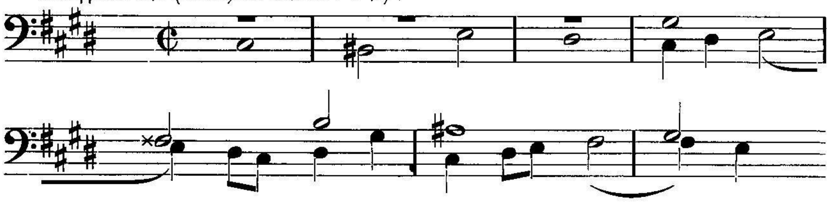


Beispiel 62 (Wohlt. Klav. II 7):
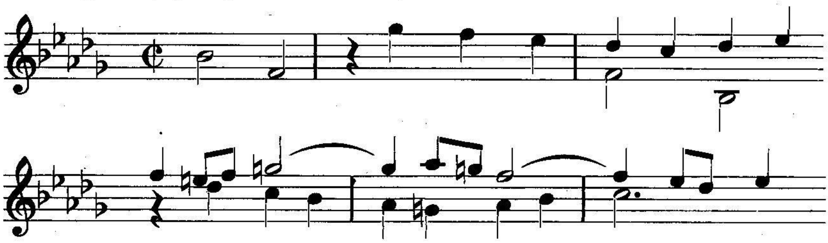


Beispiel 63 (Wohlt. Klav. II 20):
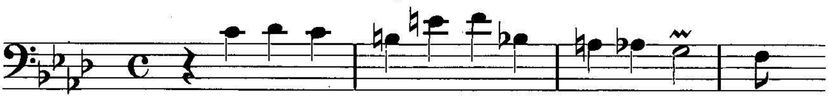


Beispiel 64 (Wohlt. Klav. I 4):
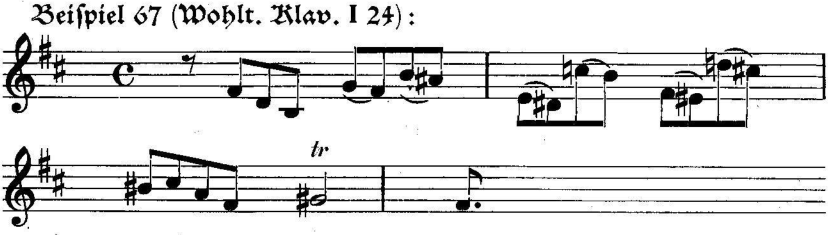


Beispiel 65 (Wohlt. Klav. I 22):



Beispiel 66 (Wohlt. Klav. I 12):



Beispiel 67 (Wohlt. Klav. I 24):



Wahrlich, wer diese Welt geschaut, der kann nur lächeln über die Afterweisheit, hier walte nur „rechnender Verstand", und er bekennt mit Muthesius: „In Wirklichkeit ist die kontrapunktische Polyphonie die gewaltigste und arteigenste Verkörperung der nordischen Idee, in ihr lebt der Geist der germanischen Ornamentik wieder auf — und wer einmal die atembeklemmenden Spannungen dieser architektonischen Musik und die souveräne Kühnheit verspürt hat, mit der hier ungeheure Geschehnisse spielend sich übereinander türmen — dem wird die unarchi-

tektonische, gleichsam nur in einer Ebene verlaufende Musik der Folgezeit nicht mehr genügen können." Nur sei der Leser nochmals gewarnt, aus Worten wie „Geschehnisse" zu folgern, es handle sich hier um eine Art Programmusik. Namenlose Geschehnisse der Seele sind es; und nur weil das Wort nicht anders kann, naht es sich in Bildern und Gleichnissen dieser Welt des niemals Ausgesprochenen.[1])

Und doch sind diese Fugendome, wenn man ihre äußeren Mittel und ihren Umfang ansieht, noch klein gegen jene, die sich in den Kantaten und Motetten, den Passionen und der Messe auftürmen. Da sind Chöre, in denen der Cantus firmus eines Chorals in der Höhe sich spannt wie kühne Gewölbe, und sprossendes Pfeilerwerk trägt ihn hoch empor. Da baut sich eine „feste Burg" in ungeheuren Quadern in den vier Stimmen auf — und nun sie aufgerichtet steht, reckt sich über sie hinaus ein Bau, daß es den Blicken schwindelt: in höchsten Höhen der Trompeten schmettert und in tiefsten Tiefen der Bässe wuchtet in Engführung und Vergrößerung der Choral: eine Himmelsburg, wie kein anderer Baumeister sie je gebaut. Da steht ein einsamer Doppelchor aus einer Kantate, „Nun ist das Heil und die Kraft": Regelrecht in Fugenform steigt das felsharte Thema vom Baß bis zum Sopran; doch auf dessen Endton bricht mit der gedrungenen Kraft seiner Stimmen der zweite Chor los, daß du meinst, die Festen der Erde wanken vor dieser Urgewalt. Da lobsingt das Weltall in jenen aus Entfesselung und Bändigung so wundersam gewirkten Rhythmen, die nur Bach besitzt; man denke an den Anfangschor des „Magnificat" oder an den Schlußchor des „Gloria" mit den Worten „Cum sancto spiritu". Das vielleicht großartigste Beispiel dieser in unglaublichen Maßen bauenden Chöre, den Anfangschor der Matthäuspassion, hat schon Günther[2]) als Zeugnis nordischer Baukraft geschildert.[3])

Jede dieser gewaltigen Tonbauten aber ist doch wieder nur ein Einzelpfeiler in dem Dom einer ganzen Kantate, Motette oder Passion. Wandern wir hörend oder blätternd in diesen umher, so kann uns wirklich die Traumerscheinung überkommen, wir ständen im Pfeilerwald der Gotik und wüßten vor lauter Pracht der Einzelheiten das Ganze nicht

---

[1]) Von der Instrumentalmusik Bachs habe ich hier die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" herausgegriffen, weil sich das zu Beweisende an ihnen verhältnismäßig am faßbarsten darstellen läßt. Tatsächlich findet sich derselbe Geist überall in seiner Instrumentalmusik, auch wo sie sich mehr konzertanter Formen bedient. — Ueberhaupt möchte ich betonen: wenn die instrumentale Musik Bachs in meinen Ausführungen gegen die vokale etwas zurücktritt, so nur deshalb, weil an Hand dieser die ohnehin schwierigen Gedankengänge leichter zu verfolgen sind. Davon abgesehen, bin ich der Meinung Spittas, daß Bachs Musik im Instrumentalen wurzelt — und finde auch in dieser Tatsache einen sehr wichtigen nordischen Zug der Bachschen Kunst.

[2]) Rasse und Stil S. 29.

[3]) Dieser inneren Größe gegenüber ist es m. E. eine unwichtige Frage, ob die Chöre zu Bachs Zeiten stark oder schwach besetzt gewesen sind. Mit dem inneren Ohre hörte Bach weder einen kleinen noch einen großen Chor, sondern die himmlischen Heerscharen singen; so betrachtet, kann man es nicht als stillos erklären, wenn man solche Chöre heute möglichst stark besetzt.

mehr zu fassen, bis sich der Blick gewöhnt und wir erkennen, wie auch hier die gottähnlich schaffende Meisterhand mit gelassener Kraft die Massen wägte und schied, fügte und überwölbte und in eines band. Wenn Storck es einmal als das erste Gesetz des Künstlers bezeichnet, daß er gegenüber jedem Vorwurf die Ueberlegenheit des Schöpfers behalte,[1]) so ist dieses, übrigens entscheidend nordisch gefaßte Gesetz von keinem so erfüllt worden wie von Bach.[2])

Georg Friedrich Händel (1685—1759) gehört leiblich zu den verhältnismäßig reinsten Vertretern nordischer Rasse, die wir unter den deutschen Tonkünstlern kennen. Lebensgang, Wesen und Kunst entsprechen diesem körperlichen Befund vollkommen.[3])

Bach und Händel sind oft miteinander verglichen worden; im ganzen mit dem Ergebnis, daß sie zwei sehr verschiedene Menschen und Künstler sind. Gleichwohl darf man sie beide als kennzeichnende Vertreter nordischer Tonkunst in Anspruch nehmen. Der Spielraum der seelischen Möglichkeiten ist in keiner europäischen Rasse so weit wie in der nordischen; Bach und Händel stellen nicht etwa zwei verschiedene Rassenseelen, sondern zwei einzelmenschlich verschiedene Ausprägungen derselben Rassenseele dar.

Schon dem äußeren Lebensgange nach vertritt Händel mehr den nach außen, Bach mehr den nach innen wirkenden Menschen; aber daß sie beide „Leistungsmenschen" waren, ist wohl klar. Während Bach als echter Mystiker durch ein dürftiges Kantoren- und Organistendasein den heiligen Gral in geweihten Händen trägt, reißt es Händel in alle

---

[1]) a. a. O. I 469.

[2]) Es sei darauf hingewiesen, daß einer der tragenden Pfeiler der größten Bachschen Werke der Choral ist, von dem wir im Abschnitt VII nachwiesen, daß er als Bruder des altdeutschen Volksliedes ein wesentlich nordisches Gebilde ist.

[3]) Eine sehr ausführliche Aufzählung der vorhandenen Händelbildnisse gibt Leichtentritt in seiner großen Lebensbeschreibung des Meisters S. 223 ff. Ebenda S. 227 ff. eine zusammenfassende Schilderung von Händels Wesen, aus der folgende Züge hervorgehoben seien: selbstbewußt, stolz, eigenwillig, wenig entgegenkommend und liebedienerisch gegen Große, leicht in Zorn geratend, aber im Grunde gutmütig, kindlich, gütig. Begabung zu feinem Witz und derbem Humor; Ehrenhaftigkeit, Zartheit und Adel der Seele; Fähigkeit zu wahrer Freundschaft, auch mit edlen Frauen. „Recht und Billigkeit waren ihm heilige Dinge." Gegenüber den Versuchen, ihn „als einen kirchlich gesinnten, frommen Mann, als eine Art Heiligen der anglikanischen Kirche hinzustellen", betont Leichtentritt, daß Kenner seines Wesens ihn einen „grand pagan" (einen großen Heiden) nannten. — Vergleicht man dieses Bild mit dem, was Leichtentritt selbst auf S. 17 ff. von Erscheinung und Wesen von Händels Vater sagt, so liegt die Vererbung dieser nordischen Züge klar auf der Hand, und es ist nicht recht ersichtlich, warum er S. 16 behauptet, Händels Erscheinung werfe „alle die Regeln spottend beiseite, die eine die Bedeutung ihrer Grundsätze oft überschätzende Vererbungslehre aufgestellt hat". Denn weder hat die Vererbungslehre jemals behauptet, jede einzelmenschliche Fähigkeit (z. B. Musikalität) müsse der Mensch unbedingt von seinen Eltern erben, noch auch, der Sohn eines 63jährigen Vaters könne kein Genie sein. Die Rassenkunde behauptet nicht mehr als dies: sein geistig-leibliches nordisches Wesen hat Händel von seinen Vorfahren geerbt; und da er nun musikalisch war, so zeigt auch seine Musikalität nordischen Wesensstil.

Möglichkeiten weltweiten Wirkens. Während deshalb bei Bach sich die nordische Leistungskraft fast allein auf das Jenseits vom Leben, auf die Gebilde seiner Kunst, sammelt, verschwendet sie sich bei Händel in großartigster Entladung lange Jahre hindurch auch in äußeren Unternehmungen, deren großem Wurf und nimmermüder Federkraft, deren siegfriedhafter Freude am Kampf man auf den ersten Blick den „Leistungstypus" ansieht.

Händels Schaffen zerfällt, abgesehen von seiner reinen Instrumentalmusik, in zwei auch zeitlich recht scharf getrennte Hälften: in seine Opern- und seine Oratorienkompositionen. Als Opernschöpfer gehört Händel im wesentlichen zur neapolitanischen Schule. Es wurde aber schon erwähnt, daß auch durch diese stark westisch beeinflußte Kunstform hindurch sich eine Kette von offenbar mehr nordisch gerichteten Geistern verfolgen läßt. In diese Kette gehört Händel ersichtlich hinein. Der Streit um die überzeitliche Bedeutung seines Opernschaffens ist noch nicht ausgetragen, ja kaum noch recht entbrannt. Ich möchte glauben, daß sich erst in seinem Verlaufe enthüllen wird, wie viel Händels Opern gerade einer nordisch gerichteten deutschen Bühne der Zukunft bedeuten können und müssen.[1] Jedenfalls haben die Versuche mit Händel auf der Bühne uns das Eine schon gezeigt, welch ein Schatz von königlich großer, adlig kraftvoller, echt nordisch empfundener Musik in diesen Opern verborgen liegt.[2]

Händels Melodik, wie sie uns schon in seinen Opern in voller Klarheit und Schönheit entgegentritt, weicht von der Bachschen beträchtlich ab. Es ist eine mit Körperlichkeit gesättigte, sozusagen greifbare Linie, eine gewissermaßen nackte Schönheit, die an griechische Bildsäulen gemahnt; ganz anders als die oft krause, geheimnisverhangene Linie Bachs. Händels Melodien stehen wie zum Anschauen im Raum — vielleicht könnte man ihn mit Müller-Freienfels einen „Statiker", Bach mehr einen „Dynamiker" nennen. Wenn man hier auch Einflüsse der italienischen Schule annehmen darf, so muß doch andrerseits die Anlage zu solcher Melodiebildung auch in Händels eigener Wesenheit wurzeln. Es ist mir aber sehr zweifelhaft, ob wir diese sogenannte „südliche Plastik" der italienischen Melodie als etwas Nichtnordisches ansehen dürfen. Es wird sich damit ähnlich verhalten wie mit der bildenden Kunst der Griechen: es ist südliche Abwandlung nordischen Kunstschaffens. Die Frage wäre nur, ob sie in der Eigenart der nach Süden gewanderten nordischen Stämme, im Einfluß

---

[1]) Aufführungen von Händelopern wurden vor allem von Oskar Hagen in Göttingen versucht. Die Wahl des Ortes zeigt schon, wie viel in solchen Fällen von der rassischen Auslese der Zuhörerschaft abhängt. — Wer auf wenigen Seiten ein meisterhaftes Bild der grundnordischen Wesenheit von Händels Oper erhalten will, der lese: Abert, Händel als Dramatiker, Abhandlung zu den Göttinger Händel-Festspielen 1922. Vgl. zu dieser Frage noch Leichtentritt a. a. O. S. 593 ff.; Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 175 ff.; Moser II 292.

[2]) Zahlreiche Beispiele etwa in den Ariensammlungen bei Breitkopf & Härtel.

der südlichen Umwelt mit ihrer großen Formenklarheit oder im Durchschlagen anderer, vor allem westischer Einflüsse begründet ist. Wahrscheinlich wirken alle diese Ursachen zusammen. Jedenfalls aber ist diese große, ruhige Linie gesättigter Schönheit nicht eigentlich westische Melodik. Diese — das haben wir verschiedentlich gesehen — bevorzugt das Anmutige, Spritzige, für unser Gefühl oft Launische und Kurzatmige.[1])

Es wäre hier der Ort, darauf hinzuweisen, daß sich die eben beschriebene Melodik auch in der italienischen Instrumentalmusik immer dort zeigt, wo wir nordische Einschläge der Kunstschöpfer vermuten dürfen. Der Einfluß Agostino Steffanis auf Händel wird oft hervorgehoben; und in der Tat mutet seine Melodik sehr händelisch an. Ebenso steht es mit dall' Abaco, der aus einem edlen Geschlechte Veronas stammte (!); ähnlich auch mit Legrenzi und Corelli. Wenn Storck,[2]) noch weiter zurückgehend, wünscht, die Instrumentalmusik eines Giovanni Gabrieli möchte wieder belebt werden, denn „unserer Musik fehlt gerade dieser feierliche Ausdruck, der doch der Feststimmung des deutschen Volkes in hohem Maße entgegenkommt" — so wird hier die innere Verwandtschaft unseres Musikfühlens mit älterer italienischer Instrumentalmusik klar ausgesprochen, und es ist bezeichnend, daß gerade die ernste Größe eines Corelli, Steffani und dall' Abaco neuere deutsche Herausgeber gereizt hat.[3])

Mag es aber noch so wahr sein, daß Händels Opernschaffen nicht eigentlich Unnordisches offenbart — daran hat noch kein Beurteiler gezweifelt, daß dennoch seine Wendung zum Oratorium eine Wendung zum „Germanischen" bedeutet; also in unserer Ausdrucksweise: eine noch stärkere Besinnung auf sein eigentliches nordisches Grundwesen. Denn sieht man im Bauen in Tönen eine bezeichnende Eigenschaft nordischer Tonkunst,[4]) so darf nicht übersehen werden, daß dieser baumeisterlichen Kraft in der neapolitanischen Oper doch recht enge Grenzen gezogen waren. Konnte sie sich doch fast nur innerhalb der einzelnen Arie auswirken, nicht aber im Aufbau größerer Gebilde, vor allem nicht im Chor und selbständigen Orchester.[5]) Erst

---

[1]) Vgl. Benz I 140 ff., wo sehr schön entwickelt wird, wozu sich die italienische Melodie unter Händels Händen umformt. — Sehr fesselnd wäre es, zu untersuchen, wie weit unsere Anschauungsweise mit derjenigen sich vereinigen läßt, die Ottomar Rutz in seinem Buche „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme", München 1908, vertritt. Beispielsweise rechnet er Händel zu seinem „italienischen Typus". Seine Ausführungen decken sich zwar nicht mit den bisherigen Ergebnissen der Rassenforschung, doch scheinen sie mir irgendwie damit zusammenzuhängen. Hierher gehören auch die Forschungen von Sievers und Becking.

[2]) a. a. O. I 378.

[3]) Man sehe z. B. die betreffenden Nummern in Riemanns „Collegium musicum" und in Nagels Musikarchiv.

[4]) Darüber sehr gut Benz a. a. O. I 139 f.

[5]) Rudolf Steglich hat allerdings versucht, auf Grund von tonartlichen Zusammenhängen größere Bauformen über die Einzelarie hinweg nachzuweisen; doch sind die Ansichten über diesen Versuch geteilt. Vgl. dazu Leichtentritt a. a. O. S. 600 und Moser II 292 Anm. 2.

mit dem Oratorium jedenfalls schuf sich Händel die Form, in der sein Wille zum gewaltig Bauenden sich ganz ausleben konnte.

Es ist bezeichnend für die Art des nordisch-germanischen Musikgeistes, daß er seine Baukraft in höchster Ausprägung stets an Formen erprobt, die nichts Sichtbares an sich haben, mit andern Worten: ohne Bühne: so Bach in Passion und Kantate, Händel im Oratorium, Beethoven in der Symphonie. Beim Oratorium um so bezeichnender, als es ursprünglich und noch in Händels eigenen Anfängen keineswegs scharf von der Bühne getrennt war. Dem nordischen Geiste ist Dramatik nicht äußeres Geschehen, sondern inneres — körperlos, und gerade darum musikalisch die höchsten Möglichkeiten enthaltend. — Schon vor Händel zeigt sich übrigens in Deutschland, besonders in Norddeutschland, diese Wendung des Oratoriums von der Bühne weg.[1])

Der Inhalt des oratorischen Dramas ist bei Händel, wenn auch in sehr vielgestaltiger Abwandlung, im wesentlichen Verherrlichung des Heldentums. Das gilt doch selbst für den „Messias", wenn man ihn etwa mit einer Bachschen Passion vergleicht; viel ausgeprägter aber natürlich für die alttestamentarischen und antiken Oratorien. Man betrachte unter den letzteren etwa den „Herakles": Der sterbende Held läßt sich zum Scheiterhaufen auf dem Oeta führen; ein Adler des Zeus verkündet, daß er in die Unsterblichkeit aufgenommen sei; der Priester fordert das Volk auf: „Ye sons of freedom, now, in ev'ry clime, with joyful accents, sing the deathless chief, by virtue to the starry mansions rais'd" („Ihr freien Männer, nun durch alles Land in frohem Sange singt des Helden Preis, der auffuhr zu der Götter sel'gem Thron" — man beachte in der Uebersetzung den Ausfall des so wichtigen „by virtue": „durch Tugend", d. h. durch Mannestugend, durch Mut und Seelengröße!); und das Volk (der Chor) schließt: „Stimmt an den Preisgesang!" Ist das nicht wie eine Umschreibung des Eddaverses: „Besitz stirbt / Sippen sterben / du selbst stirbst wie sie / Eines weiß ich / das ewig lebt: / des Toten Tatenruhm"? — Und wenn dem Samson in den Fesseln der Philister der Mut zur letzten Heldentat wächst, wenn er den Tempel zu Gaza stürzt und es dann von ihm heißt: „So traf sein letzter Streich das eigne Haupt. Als Held hat er das Rächeramt vollzogen: glorreich, doch grauenvoll!" — ist dieses schicksalstrotzige Zugrundegehen im Siege nicht wahrhafte Nibelungenstimmung? „Judas Makkabäus" aber mit den Schlußworten des ersten Teils: „Gewähr uns Freiheit oder edlen Tod!" braucht man nur zu nennen, um sich ganz in die sturmdurchbrauste Welt germanischen Heldenzeitalters versetzt zu fühlen.

Diese Aehnlichkeit mit germanischen Jugendstimmungen erwähne ich deshalb, weil dem stofflich Denkenden Händels Vorliebe für das Alte Testament ein Stein des Anstoßes sein könnte. Nichts wäre in diesem Falle ungerechtfertigter. Händel hat eben immer gerade solche Stoffe des Alten Testamentes behandelt, die unleugbare Aehnlichkeit mit der seelischen Welt germanischen Heldentums zeigen. Das kann man

[1]) Vgl. auch Benz I 150: Von der „protestantischen Prozession" bei Händel.

zugeben, ohne das Alte Testament grundsätzlich verherrlichen zu wollen. Benz[1]) führt aus, warum diese alttestamentarischen Stoffe für Händels Oratorien geeigneter gewesen seien als die germanischen Sagen. Aber gerade seine feinsinnigen Sätze lassen erkennen, daß das nicht am Stoff als solchem lag, sondern an der unglückseligen Tatsache der deutschen Geschichte, daß die Erzählungen des Alten Testamentes in ihren Grundzügen damals — und leider heute noch! — dem Hörer vertrauter waren als die aus unserer eigenen Heldengeschichte. Und solche Vertrautheit mit dem Gerüst der Handlung ist nun einmal für das Oratorium ebenso unerläßlich wie für das altgriechische Drama; nur daß dem Griechen ein gütiges Geschick die Kenntnis seiner eigenen ruhmreichen Vergangenheit lebendiger erhalten hatte als uns. Hier könnte, wenn sich das einmal geändert hat, wohl noch eine Aufgabe für einen Händel der Zukunft liegen![2])

Es mußte hier über die Stoffrage etwas ausführlicher gesprochen werden, um etwaige Bedenken gegen Händels nordische Grundhaltung zu zerstreuen. Unserm Grundsatze gemäß finden wir diese jedoch nicht vorzugsweise im Stoff, sondern in der Art, wie er ihn musikalisch gestaltet hat. Die musikalische „Germanisierung" der Oratorien gegenüber den Opern liegt hauptsächlich in der machtvollen Stellung der Chöre. Ich wenigstens bekenne mich zu der Auffassung Adlers,[3]) daß das stilistisch Ausschlaggebende am Oratorium die Chorlyrik sei; also nicht das „Dramatische" im engeren Sinne, d. h. die Ereignisse, sondern das „Lyrische", d. h. die Anteilnahme an den Ereignissen. Das Lyrische in diesem Sinne ist das eigentlich Innerliche, das Seelische, daher das besondere Feld des germanischen Tondichters. Man muß sich nur hüten, unter „Lyrik" etwas Kleines, Enges, Stillfriedliches zu verstehen. Händels gewaltige Chorlyrik zeigt ja, wie falsch das wäre.

So sehr Händels Chorsprache in ihrer renaissancehaften, einfach-großen Linienführung von der durchbrochenen Gotik Bachscher Chorsätze abweicht, worin sich wieder die oben bei seiner Melodik betrachtete einzelmenschliche Neigung Händels zu südlicher Formenklarheit ausspricht, finden wir in ihr doch in anderer Weise jene Grundrichtung nordischen Schöpfertums wieder: die übermenschliche Baukraft. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man das durch Beispiele belegen. Leichtentritt gibt[4]) eine Einteilung dieser Chorsprache nach der formalen Seite: es schwindelt einem vor dieser im wahrsten Sinne

---

[1]) I 136 und I 144.

[2]) Uebrigens läßt sich Händels Oratorium in gewisser Weise tatsächlich auch mit dem griechischen Drama vergleichen; Storck z. B. (I 385) bezeichnet als idealen Inhalt des Oratoriums „eine Art Gottesdienst durch das Preisen des Waltens der Gottheit in der Geschichte der Menschheit und in den Geschicken des Menschen." — Ueber den in der Händelschen Stoffwelt waltenden Geist vgl. auch Benz I 138 und I 146.

[3]) Der Stil in der Musik S. 198.

[4]) a. a. O. S. 282—296.



George Frideric Handel

Georg Friedrich Händel
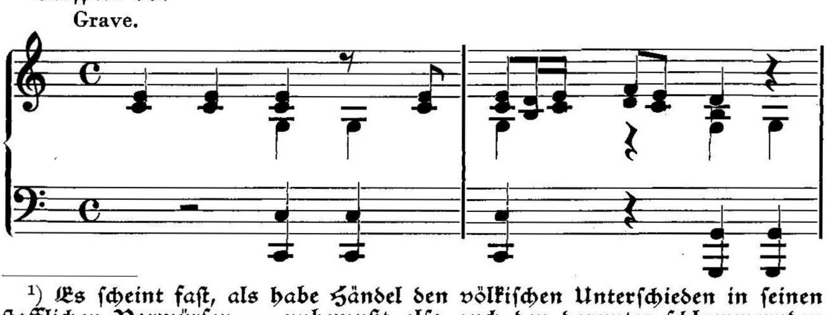
1685—1759

des Wortes fabelhaften Fülle der Gestaltungskraft, vor dieser Vielfältigkeit der Baugedanken.[1])

Natürlich zeigt sich die Baukraft nicht nur im Einzelchor, sondern im Gesamtgefüge. „Man muß sich aber daran gewöhnen, Händelsche Oratorien nicht als eine Reihe imposanter Chöre mit angehängten Arien zu betrachten, sondern als wohldurchdachte Gestaltung episch-dramatischer Ideen. Zur Völkerpsychologie als epischem Element kommt die Psychologie des Individuums im dramatischen Sinne.“[2]) Es ist klar, daß bei solcher Auffassung des Gesamtwerkes die Einzelarie auch bei glänzendster Entfaltung der gesanglichen Möglichkeiten doch seelisch etwas anderes bedeutet als „Darbietungskunst“ im westischen Sinne: nicht um Vergötzung des Virtuosen geht es, sondern um Mitdienen des Einzelsängers an einem Gesamtgedanken.[3])

Dem Stoff gemäß ist die Stimmungswelt des Händelchores meistens der Preis der Gottheit und Lobgesänge auf die nordisch gesehenen Urtugenden des Menschen: Tapferkeit, Gottvertrauen, ruhmreicher Fall. Die Worte „Stimmt an den Preisgesang!“ umreißen diese Stimmungswelt wohl am besten. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß auch der Ton des Schmerzes auf Händels Harfe keineswegs fehlt. Man hat gesagt, im Ausdruck des Schmerzes sei er weniger tief als Bach. Es handelt sich aber hier nicht um einen Unterschied an Tiefe, sondern an Stil; und da wäre man fast versucht, den Händelschen Ausdruck des Schmerzes, selbst einem Bach gegenüber, für ganz besonders nordisch zu erklären. Dafür möchte ich ein weltberühmtes Beispiel geben, allerdings ein Orchesterstück. Im „Saul“ steht jener Trauermarsch in C-Dur, der folgendermaßen anhebt:
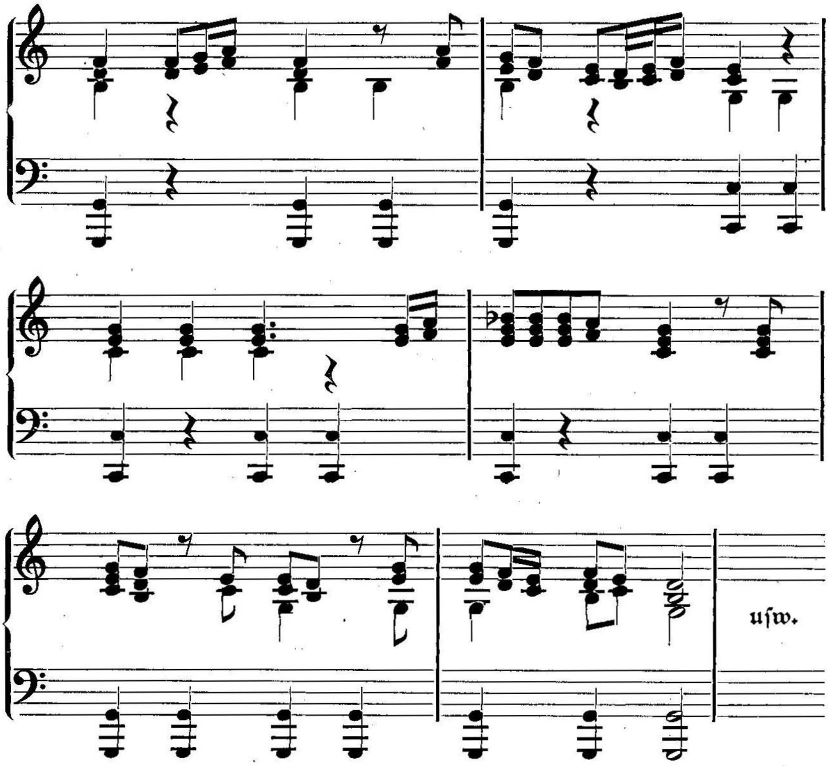
Beispiel 68.



[1]) Es scheint fast, als habe Händel den völkischen Unterschieden in seinen stofflichen Vorwürfen — unbewußt also auch den darunter schlummernden rassischen — durch die verschiedene Art der musikalischen Behandlungsweise Rechnung tragen wollen, wenn er bei antiken Stoffen die Chorarie, bei alttestamentlichen die „gotische“ Polyphonie bevorzugt; vgl. darüber Leichtentritt S. 286f.; Moser II 299.

[2]) Leichtentritt S. 277.

[3]) Daß wir mit dieser Deutung auf dem richtigen Wege sind, beweisen auch Einzelheiten, wie z. B. Händels Bevorzugung der Baßstimme gegenüber der Kastratenseligkeit der Zeit, der auch er in seinen Opern geopfert hatte. Auch eigentliche „Heldentenöre“, denen leicht etwas vom „Darbietungstyp“ anhaftet, sind selten in den Oratorien; vgl. Leichtentritt S. 281.



Der adlige Schmerz dieser unnennbar einfachen Melodie läßt sich nur mit der erhabensten Antike oder wiederum mit Eddaklängen vergleichen: kein aufgelöster, fassungsloser Schmerz, sondern die hoheitsvolle Fassung, wie sie dahingegangenem Heldentum ziemt. Wir haben in der deutschen Orchestermusik mehrere berühmte Heldenklagen; ich nenne neben Händel den Trauermarsch aus Beethovens „Eroica", die Klage um den gefallenen Siegfried aus Wagners „Götterdämmerung" und das Cis-Moll-Adagio aus Bruckners VII. Symphonie. Sie alle enthalten neben der Klage auch echte Heldentöne; dennoch stehe ich nicht an, vom Standpunkte nordischer Trauer Händels „edler Einfalt und stiller Größe", seinem hochgemuten Blick in die Unsterblichkeit menschlichen Vollbringens den Kranz zu reichen.

Ist Händels musikalische Gefühlswelt weniger vielgestaltig als die Bachs — was allerdings der Händelkenner auch noch mit einem Fragezeichen versehen wird —, umfaßt sie hauptsächlich kraftvollen Gottespreis und Siegesjubel auf der einen, edle, männlich-verhaltene Trauer auf der andern Seite, so darf man nicht vergessen, daß dies doch auch in der Tat die Urstimmungen des Menschenherzens sind. Gerade sie hat Händel so groß gefaßt, daß er in unsere schlammige

Zeit wie die ungebrochene Frische eines Gebirgsstromes hereinbricht.[1]) Es ist kein gutes Zeichen für die seelische Gesundheit eines Volkes, wenn ein so männlicher Geist gar vielen heute „zu wenig differenziert" ist. Differenziertheit ist Uebersättigung an den einfach-großen Dingen des Lebens. Auf die „südlichen Züge" in Händels Kunst kann man sich bei etwa ablehnender Haltung schon gar nicht berufen. Was Händel an Schönheit des Südens besitzt, ist eine kernige, gesunde, wesenhafte Schönheit; geistig aber verleugnet er den Mutterboden des Nordens nie. Dies gilt auch von seiner reinen Instrumentalmusik, die hier noch mehr als bei Bach in den Hintergrund treten mußte.

Eins sei zum Schluß ganz kurz erwähnt: durch seine einzigartige Stellung zwischen zwei stammverwandten Völkern ist uns Händel ein Sinnbild dafür, daß das Höchste des germanischen Kunstschaffens doch immer nur von Germanen im Tiefsten gewürdigt werden kann; vielleicht darf er uns darüber hinaus ein Gleichnis und Unterpfand der unauslöschlichen Zusammengehörigkeit aller nordisch-bestimmten Völker sein.

Es soll nicht der Versuch gemacht werden, die bedeutenderen Zeitgenossen Bachs und Händels — einen Kuhnau, Mattheson, Telemann, Fux, Fasch, Walther, Graupner, Quantz, die beiden Graun — noch so flüchtig zu schildern. Die Betrachtung würde in der Hauptsache jene Züge, die wir bei den beiden Großmeistern klar und machtvoll sich ausprägen sahen, etwas abgeschwächt wiederholt finden; für entschiedene Abweichungen im seelischen Bilde aber würde der Raum zur Begründung mangeln. Es muß eben vieles, was an sich sehr fesselnd wäre, der Einzeluntersuchung vorbehalten bleiben.

Dagegen möge hier ein allgemeiner Gedanke noch seine Stelle finden, der mehr als andere einen Vergleich der Tonsetzer untereinander herausfordert: der Gedanke der verschiedenen Schaffenskurven der Rassen. Schon bei Heinrich Schütz wurde er gestreift; lassen wir jetzt, mitten in der Darstellung der großen Einzelgestalten, diese an uns vorüberziehen, so sehen wir ihre Familienähnlichkeit in diesem Punkte ganz deutlich. Palestrina, Orlando di Lasso, Monteverdi, die das Beste ihrer Kraft doch wohl dem nordischen Einschlag verdanken, zeigen einen langsamen, stetigen Anstieg zur Höhe; Schütz schreibt schon fast in sagenhaftem Alter einige seiner bedeutendsten Werke; Bachs letzte Instrumentalwerke und Kantaten ragen an Ernst und Gehalt hoch empor, und an das Geheimnis der „Kunst der Fuge", mit dem wohl noch Geschlechter zu ringen haben werden, soll hier nur leise gerührt werden; Händel kam erst als Fünfziger zu der Form, in der er sein Dauerndstes leistete; im reifsten Mannesalter schrieb Gluck seine „Reformopern"; Haydn tat mit seinen Oratorien noch als Greis einen Schritt in von ihm bisher unbebautes Land; Beethoven erstieg den

[1]) Vgl. bei Leichtentritt S. 262 f. die schönen Ausführungen über Händels Bedeutung für die Gegenwart.

zweiten Gipfel seines Schaffens erst mit der Missa solemnis, der IX. Symphonie und den letzten Quartetten; Wagner, in dieser Hinsicht wohl nordisch, zeigt eine Entwicklung im Schrittmaß von Menschenaltern; und auch bei neueren Künstlern vermutlich nordischer Artung, wie Brahms oder Pfitzner, scheint dies Schaffensgesetz lebendig zu sein. Auch Verdi darf hier erwähnt werden. Wichtig ist dabei, daß der nordische Großmeister bis in höheres Alter hinein nicht allein schaffenskräftig, sondern auch wandlungsfähig bleibt, während Künstler anderer Rassen anscheinend dazu neigen, eine in jüngerem Alter verhältnismäßig leicht erreichte Eigenart festzuhalten, sich selbst nachzuahmen. Wohin die Entwicklung der nordischen Großmeister im allgemeinen strebt, ist leicht zu sehen: ins Jenseitige, Weltabgeschiedene, Gleichnishafte. Auch die in der Jugend wie stürmische Fackeln gelodert, stehen im Alter wie heilige Berge im Abendlicht, und Ewigkeitsnähe umwittert ihre letzten Gesichte.[1])

---

[1]) Sicher liegt in solcher Entwicklung auch etwas allgemein Menschliches, wie z. B. Müller-Freienfels in „Persönlichkeit und Weltanschauung" verschiedentlich betont; nur scheint sie in nordischer Rasse deutlicher ausgeprägt.

Elfter Abschnitt

Christoph Willibald Gluck

Nur Schönfärberei könnte behaupten, daß ein Schütz, Bach oder Händel heute in der lebendigen Kunstpflege ihrer Volks- und Rassegenossen die Stelle einnähmen, die sie verdienten. Dennoch bietet sich Gelegenheit, wenigstens einiges von ihnen kennen zu lernen. So mancher Sängerkreis wendet sich Heinrich Schütz in der Stille zu; auf so manchem Klavier liegen Bachsche Fugen; immer noch singt man Händelsche Oratorien. Demgegenüber ist Gluck (1714—1787) viel schlechter gestellt. Denn zu vollem Leben kann er nicht im stillen Kämmerlein erwachen und nicht im engen Kreise gleichgestimmter Seelen, sondern nur an der Stätte, wo heute fast unumschränkt widerglückischer Geist herrscht: auf der Bühne. Beweisen etwa vereinzelte Aufführungen Gluckscher Werke, daß er auf der Bühne der Gegenwart lebendig ist? Der Künstler, der in Kunstgeschichten vom Fachmann begeistert gepriesen wird, im öffentlichen Kunstleben dagegen eine ganz untergeordnete Rolle spielt, ist der nicht vielmehr tot, von seinem Volke vergessen?

Vielleicht ist zunächst der Zweifel zu beheben, ob es vom deutschen Standpunkte aus überhaupt wünschenswert sei, ihn wieder zum Leben zu erwecken. Glucks Werke, zumal seine bedeutendsten, sind ursprünglich in italienischer oder französischer Sprache geschrieben, und die größten Erfolge seines Lebens hat er in Paris gefeiert. Kann ein Mann, der so wenig in seinem Volkstum zu wurzeln scheint, wohl ein germanischer, ein nordischer Künstler gewesen sein? Hat er nicht selbst gesagt, es sei der Lieblingsgedanke seiner Seele, „eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen und dadurch den lächerlichen Unterschied der musikalischen Nationalsprachen ganz aufzuheben"? Und ist nicht solches Verwischen aller Grenzlinien das Kennzeichen des rassischen Bastards?

Solche Folgerungen wären bei Gluck ganz falsch. Zunächst darf man nicht vergessen, daß weltbürgerliche Einstellung im 18. Jahrhundert etwas ganz anderes bedeutet als heute. Auf S. 146 führten wir den Satz Günthers an, daß der nordische Mensch zu allen Zeiten über das Bekenntnis der großen Masse hinaus in geistiges Neuland vorzustoßen suche. Solches Neuland war aber zu Glucks Zeit die künstlerische Ueberwindung der Völkergrenzen, während sie heute ein abgedroschener Gemeinplatz ist und den Völkern ganz anderes nottut. Ferner ist Gluck nachweislich stets auf sein Deutschtum stolz gewesen, und im Auslande hat man auch den deutschen Grundzug seiner Kunst nie verkannt.[1] Endlich aber war es Gluck mit seiner „Ueberwindung der

[1]) Einzeltatsachen, die hier nicht gegeben werden können, findet der Leser bei Max Arend, Gluck, Berlin 1921; Moser a. a. O. II 398 ff.; Bücken, Musik des Rokoko und der Klassik S. 174 ff.; Edgar Istel, Das Buch der Oper, Berlin 1919, S. 7 ff.

musikalischen Nationalsprachen" um etwas ganz anderes zu tun als etwa heutigen „internationalen" Bestrebungen auf musikalischem Gebiete. Zu seiner Zeit waren deutsche, italienische und französische Musik in der Hauptsache noch verschiedene Ausprägungen des einen nordischen Rassegeistes, der sich technisch in den Hauptmusikvölkern verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen hatte. Um die Zusammenfassung und Ausnutzung dieser Möglichkeiten ging es Gluck, nicht um die Einebnung und Verwaschung des rassebestimmten Empfindungsstils. Wenn trotzdem auch der seelische Gehalt seiner Werke etwas übervölkisch Gültiges besitzt, so erklärt sich das gerade für die Rassenkunde ohne weiteres. Volks- und Rassegrenzen decken sich ja nicht, und so ist es mit Glucks Musik wie mit der aller großen Schöpfer: sie findet in allen Völkern den Weg zum Herzen derer, die rassisch ihrem Schöpfer ähnlich sind.

Es wäre ein leichtes, aus Glucks Lebensgang und Wesen das Bild eines nordischen Menschen erstehen zu lassen. Alles, was z. B. Günther an Wesenszügen der nordischen Seele anführt, findet sich in Gluck wieder: Urteilsfähigkeit, Wahrhaftigkeit und Tatkraft, Züge seelischer Härte, Kälte und Unerbittlichkeit, seelisches Einzeltum und Abstandsbewußtsein, Freiheitsdrang und Unabhängigkeitssinn, sachliche Leidenschaft und Besinnlichkeit, Eignung zu Führertum. Ueber all diesem steht als beherrschender Zug das, worin Clauß das Stilgesetz der nordischen Seele erblicken will: „Angriff der Gestaltung auf die Umwelt" oder „Gestaltung der Umwelt durch Leistung".

Es soll versucht werden, diese Wesenszüge aus Glucks Kunst herauszulesen.

Ehe wir auf Einzelheiten eingehen, betrachten wir auch bei Gluck das bezeichnende Verhältnis zu Ueberlieferung und Fortschritt, zu Erbbesitz und Neulandsuche. Ebensowenig wie irgendein anderer wahrhaft nordischer Künstler ist er Neuerer aus Sucht nach Neuem gewesen. Auch er steht fest auf den Schultern seiner Vorgänger; die wichtigsten von ihnen — Jomelli, Traëtta, Sammartini, Rameau — sind übrigens auch wieder vorwiegend nordische Künstler. Und auch nach seiner „Reform" brach er die Beziehungen zu seiner künstlerischen Vergangenheit keineswegs ab. Zurückgreifen auf eigene frühere musikalische Formungen z. B. erklärt sich bei einem solchen Geist unmöglich aus Bequemlichkeit oder aus dem Wunsche, zugkräftiges älteres Gut wieder zu verwenden, sondern aus der klaren Erkenntnis, daß dieses Gut auch in neuem Zusammenhange das Beste war, was er geben konnte.

Warum aber wurde er zum „Revolutionär der Oper"? Wir haben früher (S. 148) zu zeigen versucht, daß nordischer und westischer Geist auf der Bühne ganz verschiedene Dinge suchen. Welches Suchen das „richtige", „bessere", „höhere" ist, das läßt sich gerade von einem Standpunkte aus, der jeder Rasse das Recht zur Ausprägung ihres Stils in der Kunst zugesteht, nicht sagen. Nachdem wir in der Oper unter dem Einfluß Wagners längere Zeit die dramatische Forderung

an die Spitze gestellt haben, beginnen wir heute auch in Deutschland wieder einzusehen, daß auch die nicht musikdramatische Oper — d. h. aber: ihre mehr westische Ausprägung — Eigenwert und Eigenrecht besitzt. Um so stärker aber dürfen wir bei solcher gerechten Abwägung betonen, was die Gluckschen „Reformen" denn nun eigentlich bedeuteten: nichts anderes als ein aus innerem Müssen fließendes Bekenntnis zur nordischen Gestaltung der Oper. Ihr ist das Wichtigste das seelisch-dramatische Geschehen, nicht aber das rein kunsthafte Vergnügen an Sängerleistungen, jener Geist des mit Bewußtsein bejahten Spiels, der die westische Bühne kennzeichnet.[1])

Es ist bekannt, daß Gluck diese Wendung zur nordischen Oper nicht durch eine Veränderung der Stoffwahl vollzog. Auch in seinen Reformopern herrschen die vor ihm hundertfach behandelten Stoffe aus dem Altertum: Orpheus, Alceste usw. Die Wendung kam vielmehr durch die Auffassung der Stoffe. „Wenn die Venezianer, Aureli z. B., wenn die Dichter der neapolitanischen Schule, wie Sografi, die Alceste als Oper behandeln, begnügen sie sich nicht mit der Darstellung des Euripides, sondern sie halten es für nötig, der Alceste eine Nebenbuhlerin zu geben oder den Herkules in die Rolle eines bedenklichen Hausfreundes zu bringen. Jedenfalls wird ein Eifersuchtsstück daraus".[2]) Die Abbiegung im Geiste der westischen Rasse ist hier mit Händen zu greifen. Demgegenüber ist bei Gluck nicht das die Hauptsache, daß überhaupt wieder ein vernünftig gebautes Drama der Oper zugrunde liegen soll, sondern: welche menschlichen Grundgedanken in diesem Drama sich aussprechen, welche geistige Welt in ihm lebt. Diese Welt ist nordisch. Denn wovon handeln seine Meisterwerke? Von endeloser Gattenliebe und wie ein Lichtheld die Tore der Hölle sprengt („Orpheus und Eurydike"); von todtrotzender Liebeskraft und wie ein Weib den Gatten den Mächten der Unterwelt entreißt („Alceste"); vom schicksalgewollten, sieglosen Kampf zwischen Vaterliebe und Herrscherpflicht („Iphigenie in Aulis"); von Blutrache und Götterfluch, und wie die Lichtgestalt einer Priesterin durch alle Greuel schreitet, unbefleckt und edel („Iphigenie auf Tauris"). Ist das nicht eine nordische Gefühlswelt, eine Welt nordischer Werte? Daher rührt, trotz der längst bekannten Stoffe, jener unvergängliche Zauber der Frühe, der uns immer noch aus diesen Werken anweht. Wieder einmal war ein Mensch, gehorsam der Stimme seines Blutes, „in die Anfänge getreten" und hatte lange versunkenes Seelenland neu entdeckt.[3])

[1]) Wenn wir oben betonten, zwischen den beiden Richtungen nicht wertmäßig abwägen zu wollen, so verdient doch die Bemerkung Storcks Beachtung, daß dreimal — bei den Florentiner Opernschöpfern, bei Gluck und bei Wagner — die Betonung des Dramatischen gleichwohl mittelbar auch eine Bereicherung des Musikalischen gebracht habe. Mindestens verrät sich darin also wieder eine größere Spannweite der nordischen Auffassung.

[2]) Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 103.

[3]) Faßt man mit Benz (I 160) den Inhalt des „Orpheus" als höchste Bejahung des Diesseitigen durch die Kunst, so kann man in diesem Werke den

Man kann also sagen: Glucks neuschöpferische Tat war im Grunde keine rein künstlerische, geschweige denn eine rein musikalische, sondern eine menschliche. „Zum ersten Male ward hier ein antiker Mythus ernst genommen, und nicht mehr nur, als „Mythologie", zur antiquarisch-kennerhaften Maskerade mißbraucht: die tragische Bühne, seit den Griechen ein leeres Wort, ward hier zum ersten Male wieder aufgerichtet."[1]) „Talente für das reine, höhere Musikdrama waren genug da: Traëtta, Jomelli, Perez, aber sie stellten keine dichterischen Forderungen." (Wir haben gesehen, wie man das „dichterische Forderungen stellen" bei Gluck verstehen muß: als Forderung einer nordischen Gedanken- und Gefühlswelt!) „Das Verdienst Glucks besteht darin, daß er den neuen Weg weiterschritt. ... Als der Erfolg nicht den Erwartungen entsprach, gab Gluck Wien auf, aber er hielt an seinem Ziele fest."[2]) Das heißt mit andern Worten: Die Verwirklichung des Gluckschen Werkes verdanken wir nicht seinen besonderen musikalischen Fähigkeiten, sondern den nordischen Eigenschaften seiner Seele: der Sehnsucht nach einer in nordischem Sinne bedeutsamen Bühnenhandlung; der Kraft und Klarheit seines Kunstverstandes, der den Weg zu diesem Ziele entdeckte; der Willenskraft und sachlichen Leidenschaft, die diesen Weg unbeirrt durch persönliche Rücksichten zu Ende schritt.

Als ein Ueberbleibsel aus der Zeit, die den antiken Mythos nicht ernst nahm, sondern ihn als fürstlichen Unterhaltungsstoff auffaßte, könnte man es ansehen, daß Gluck nirgends den tragischen Ausgang wagt. Gefühl für Tragik steckt gewiß in den Handlungen der Meisteropern; denn das eigentlich Tragische ist ja weniger der tatsächliche Untergang als die Bereitschaft zu ihm, das Leben im Angesichte des Schicksals. — Vielleicht könnte man sogar zweifeln, ob der tragische Ausgang im musikalischen Drama so unbedingt die höchste Form verkörpere, auch vom Standpunkte nordischen Fühlens aus. Die Tonkunst trägt in ihrem Wesen so stark das Verlangen „durch Nacht zum Licht", daß man als die ihr gemäße Form des dramatischen Geschehens eher das Fest- oder Weihespiel ansehen möchte, etwa in der Art der „Zauberflöte" oder der „Meistersinger", die ja auch beide des Tragischen nicht entbehren. So betrachtet, wäre Gluck mit der noch unbeholfenen Lösung des deus ex machina doch auf dem richtigen Wege zu einem echt germanischen musikalischen Weihespiel gewesen.

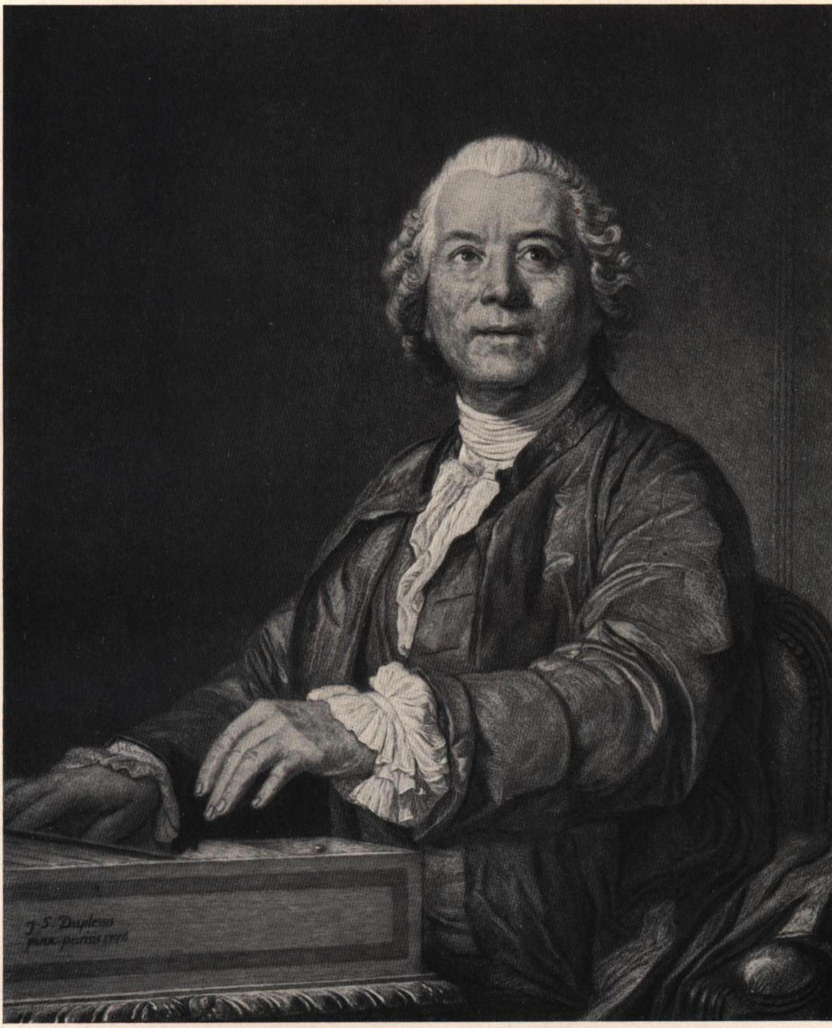
Mit seiner gegen die Metastasio-Zeit vertieften Auffassung des Griechentums stand Gluck bekanntlich nicht allein; er und sein Textdichter Calzabigi teilen sie vielmehr mit Winkelmann, Goethe und andern großen Geistern der Zeit. Wir wissen heute, daß diese Männer

---

Gipfel von Glucks nordischer Gedankenwelt sehen; betrachtet man nur das Seelentum der dargestellten Personen, so wird man eher geneigt sein, die Gestalt der Alceste als die nordischste zu bezeichnen, die ihm gelang; diese Gestalt, die nordisch-heldisches Frauentum in höchster Steigerung verkörpert.

[1]) Benz I 159.

[2]) Kretzschmar S. 203.





Chr. W. v. Gluck

1714—1787

das Griechentum einseitig verherrlichend gesehen haben. Aber gerade das ist ein Beweis ihrer nordischen Seelenhaltung. Sie sahen am griechischen Gesamtwesen nur das „Ariergriechische", nicht das „Semitengriechische"; die geheime Verwandtschaft nordischer Seelen zog sie zu jenem hin. Wir müssen bedenken, daß zu Glucks Zeiten das germanische Altertum nur erst mangelhaft bekannt war. Wer also damals Stoffe suchte, die sein nordisches Empfinden widerklingen ließen, der mußte einfach „das Land der Griechen mit der Seele suchen". Bei Gluck zumal ist es ganz klar, daß er es nicht aus unbegründeter Vorliebe für antike Stoffe als solche tat. Denn jahrelang hegte er den Plan, Klopstocks „Hermannsschlacht" zu vertonen, ja, angeblich trug er die Oper fertig im Kopf. Hier also, wo er ausnahmsweise mit einem Stoff aus der deutschen Geschichte bekannt wurde, der ebenfalls nordischen Geist atmete, wurde er auch sofort gefesselt. Der Gedanke drängt sich auf, wie Gluck wohl die germanische Sagenwelt gestaltet hätte, wenn sie ihm so vertraut gewesen wäre wie später einem Wagner.

Es wurde oben gesagt, Glucks neuschöpferische Tat erkläre sich mehr aus seinen allgemein menschlichen als aus seinen musikalischen Eigenheiten. Damit soll aber nicht behauptet werden, seine Musik trüge weniger nordische Züge. Im Gegenteil! Betrachten wir nun, wie das nordische Seelentum des Künstlers die musikalische Seite seines Werkes gestaltet!
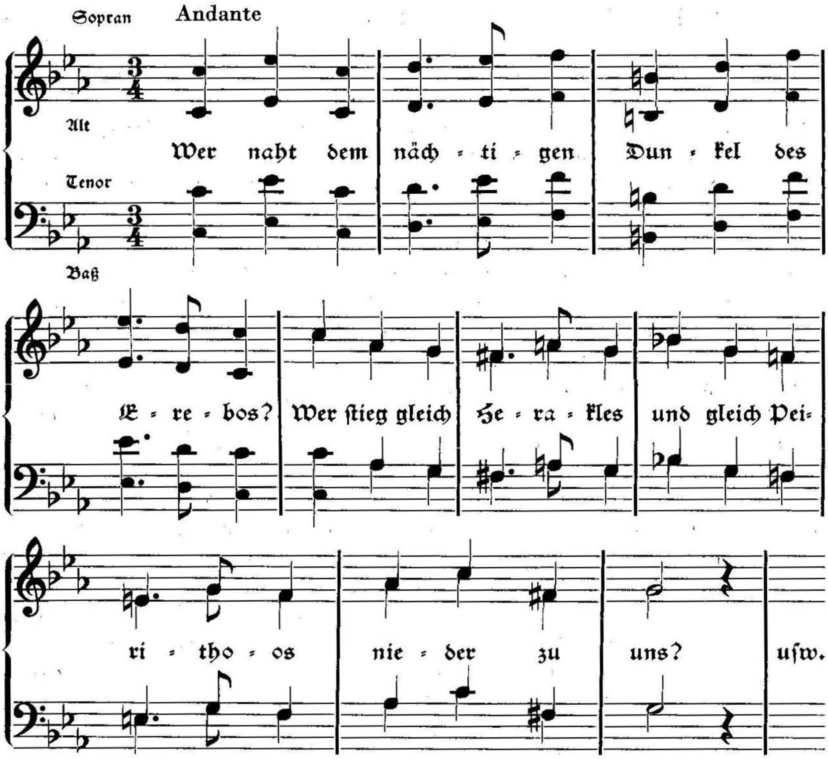
Glucks Ausspruch, ehe er an die Ausarbeitung einer Oper gehe, suche er zu vergessen, daß er Musiker sei, bedeutet, daß ihm die „schöne" musikalische Ausgestaltung des einzelnen hinter der auch musikalischen Herausarbeitung des menschlich-dramatischen Grundgedankens zurücktrat. Daher seine oft bemerkte „asketische Haltung" gegenüber der durchaus gegebenen Möglichkeit, einzelne Stellen musikalisch reicher zu gestalten. Er wollte nicht durch „schöne Stellen" wirken, sondern durch die sinnvolle Kraft des Ganzen — „musas praeposuit sirenis", wie die Wielandsche Inschrift auf der Gluckbüste von Houdon mit Recht sagt. Gerade da, wo diese asketische Strenge, dieses Verschmähen rein sinnlichen Reizes, also die Abkehr von den westischen Möglichkeiten der Opernbühne, fast etwas überflüssig Starrsinniges annimmt, zeigt sie Glucks nordische Natur am klarsten.

Jener nordische Wille zur Einheit, zum gewaltigen, ja gewaltsamen Zusammenraffen, wiederum also zum baumeisterlichen Grundsatz der Tonkunst, verrät sich nicht nur im Zurückdrängen schöner Einzelheiten, sondern auch in gewissen formalen Einzelzügen: in der Ersetzung des cembalobegleiteten Seccorecitativs durch das orchesterbegleitete Accompagnato; in der motivischen Annäherung von Accompagnato und Arie; in der tiefsinnigen Ausgestaltung der harmonischen Logik.

Die Züge, in denen Gluck die Oper musikalisch bereichert — Verwendung von Orchester und Chor — haben wir schon bei seinem Vorbild Rameau bezeichnend nordisch genannt. Fesselnd ist es, hier den verschiedenen Möglichkeiten nachzugehen, die sich der Ausprägung eines

Rassenstils eröffnen: während Händel sich vom „Arienbündel" der italienischen Oper abwendet, um im Chor-Oratorium die Form zu finden, in der er in größten Maßen bauen kann, führt Gluck den Chor wieder in die Oper ein und gewinnt so dieselbe Möglichkeit auf anderm Wege.[1]) Durch die Mitwirkung des Chores steigert sich das Bild lückenlos gefugten, felsenhaft getürmten Quaderbaus in den stilistisch ganz gelungenen Szenen zu hinreißender Größe. Die bekanntesten Beispiele hierfür sind die beiden ersten Akte des „Orpheus": die Leichenfeier Eurydikes und die großen Szenen in der Unterwelt und im Elysium. Größeres ist in der Tat musikalisch nie gedacht worden als z. B. die Strenge, mit welcher der einmal vom Furienchor angeschlagene Rhythmus „Wer naht dem nächtigen Dunkel des Erebos?" die ganze Szene beherrscht und doch der dramatischen Lage entsprechend abgewandelt wird.

Beispiel 69.



Viel weniger bekannt ist der erste Akt der „Alceste", ein Tempelbau von düsterer Größe, der sich vor dem inneren Auge ehrfurchtgebietend emporreckt. Es sei versucht, die Gliederung dieses Tempels zu schildern.

[1]) Die Oratorienähnlichkeit gewisser Szenen bei Gluck ist unverkennbar.

Erster Teil.

Ouvertüre

Einleitung:

Chor: Rettet den Vater des Landes, ihr Götter!
Rez. (Herold): Völker, mein Bericht.

Hauptteil:

- A Chor: Geschick, du bestrafest uns hart!
  - B { Rez. (Evander): Stillt den Gram. / Chor: Weh, mich durchbebt. / Rez. (Evander): Die Königin erscheint.
    - C Chor: Unglücklicher Admetos!
      - D Rez. (Alceste): Gerecht ist, treues Volk.
    - C_1 Chor: Land der Unglückgeweihten.
      - E { Rez. (Alceste): Weh uns. / Arie (Alceste): Geschick, bei so trostlosem.
    - C_2 Chor: Unglücklicher Admetos!
  - B_1 Rez. (Alceste): Folgt mir nach.
- A Chor: Geschick, du bestrafest uns hart!

Man bemerkt hier im Hauptteil eine spiegelbildliche Anlage von höchstem Ebenmaß der Form, ein Hinaufwogen zum Gipfel und wieder abwärts Schreiten, dem aber gleichzeitig durch die eigentümlich steigernde Wirkung der Wiederholungen in der Musik eine durchgängige Steigerung bis zum Schluß innewohnt. Ganz ähnlich im folgenden.

Zweiter Teil.

- A Pantomime.
  - B Rez. (Priester): Mächt'ger Phöbus.
    - C { Chor: Mächt'ger Phöbus. / Priester: Alles Dunkel. / Chor: Alles Dunkel.
      - D Priester: Denke der Zeit.
        - C_1 { Chor: Mächt'ger Phöbus. / Priester: Alles Dunkel. / Chor: Alles Dunkel.
      - D_1 Priester: Denke der Zeit.
        - C_2 { Chor: Mächt'ger Phöbus. / Priester: Alles Dunkel. / Chor: Alles Dunkel.
          - E Rez. (Priester): Du, der auf glanzumstrahltem Wagen.
    - C { Chor: Mächt'ger Phöbus. / Priester: Alles Dunkel. / Chor: Alles Dunkel.
  - B_1 Rez. (Priester): Haltet ein.
- A Pantomime.

Auch hier trotz der spiegelbildlichen Anlage wieder durchgehende Steigerung, z. B. C 2 gegen C I und D I gegen D durch die Tonart, E — das ich als Mittelpunkt des gesamten Teils auffasse — gegen D und D I durch die machtvollere Anlage des Rezitativs. Dieser gewaltige Bau als Ganzes ergibt die tragenden Pfeiler für den dritten Teil, den Höhepunkt des Aktes. Er gliedert sich in das Opfer, das Orakel und Alcestes Entschluß zur Selbstaufopferung nach folgendem Grundriß.

Dritter Teil.

Das Opfer.

Rez. (Alceste): Ew'ger Phöbus Apoll.

Pantomime.

Das Orakel.

Rez. (Priester): Ja, die Gottheit voll Huld.

Orakel: Dem Styx ist Admetos geweiht.

{ Priester: Alles schweigt?
{ Chor: Welch Orakel voll Schrecken!

Chor: Entflieht!

Der Entschluß.

{ Rez. (Alceste): Wo bin ich?
{ Arie (Alceste): Nein, nicht der Tod ist's.
{ Rez. (Alceste): Vernehmt mich, ihr Töchter der Nacht!

{ Rez. (Priester): Dein Gebet ist erhört.
{ Arie (Priester): Persephones Geleite.

Arie (Alceste): Ihr Götter ew'ger Nacht.

Man sieht deutlich, wie im dritten Teil die äußere strenge Ausgewogenheit des Aufbaus zugunsten der seelischen Steigerung und Folgerichtigkeit verlassen wird: der erste Höhepunkt ist der Orakelspruch, dann folgt nach dem furchtbaren Absturz des Fluchtchores in dem Teil „der Entschluß" noch ein Aufbau für sich, der in der letzten Arie Alcestes gipfelt. Wahrlich eine königliche Beherrschung von „Gesetz und Freiheit", formgewordener Schöpferwille, wie er sich im gesamten Opernschaffen nicht so schnell wieder findet!
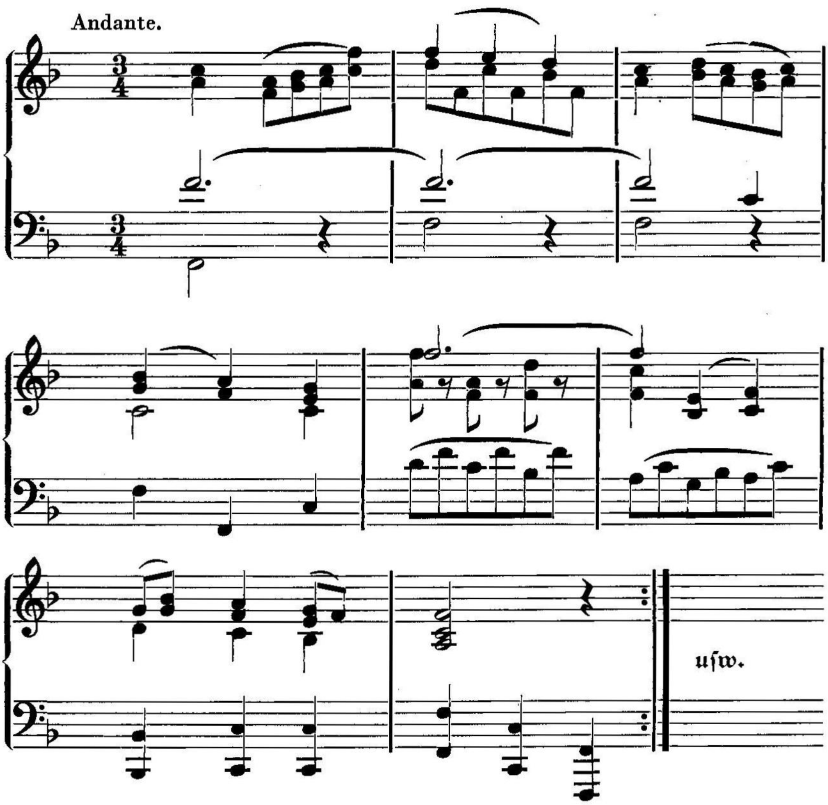
Diese Ausführungen widersprechen nicht den Worten Kretzschmars: „Eigentlich große Formen, wie wir sie in den bedeutendsten Soloszenen der Italiener finden, hat Gluck gar nicht."[1]) Denn Kretzschmar meint hier solche Formen, die ohne wesentliche Unterstützung von Orchester oder Chor lediglich durch den weitgeschwungenen Bogen der Einzelmelodie zustande kommen, und an solchen Bildungen ist Gluck in der Tat nicht reich. Es hängt das wohl mit seiner spröden Gemütsart

[1]) a. a. O. S. 205.

zusammen, der die weitgeschwungene, sinnlich-schöne italienische Kantilene, also etwa eine nordisch-dinarische Art der Melodiebildung, nicht lag. Wie er sich, an seinem nordischen Geistesverwandten Rameau geschult, einen Ersatz dafür schuf, haben wir eben am Aufbau des ersten „Alceste"-Aktes dargelegt.
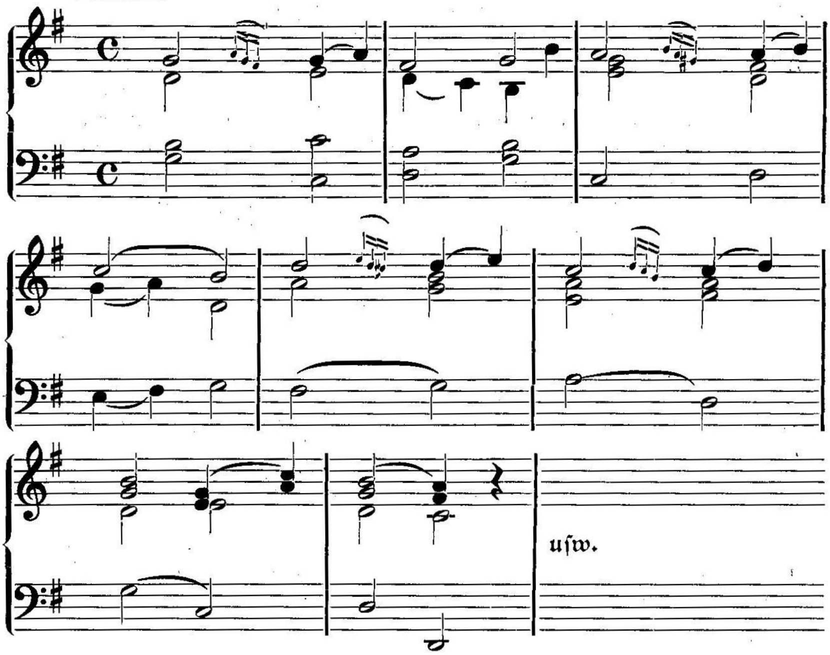
Ueberhaupt dürfen wir sagen, daß — abgesehen von Bach, der einen Fall für sich bildet — von allen großen deutschen Tonsetzern Gluck am wenigsten dinarische Züge hat. Jener eben erwähnte Mangel an sinnlich fesselnder Melodik ist dafür bezeichnend. Man stelle ihn da etwa Händel gegenüber: bei diesem trotz aller hohen geistigen Werte seiner Kunst doch auch eine starke Freude am Klang an sich, an rollenden Tonfluten, an schönheitgesättigten Melodiebögen — daneben stehen alle Gluckschen Melodien kühl wie Marmor. Ist es nötig, dafür einige weltbekannte Beispiele anzuführen, wie etwa den Reigen seliger Geister aus dem „Orpheus"?

Beispiel 70.
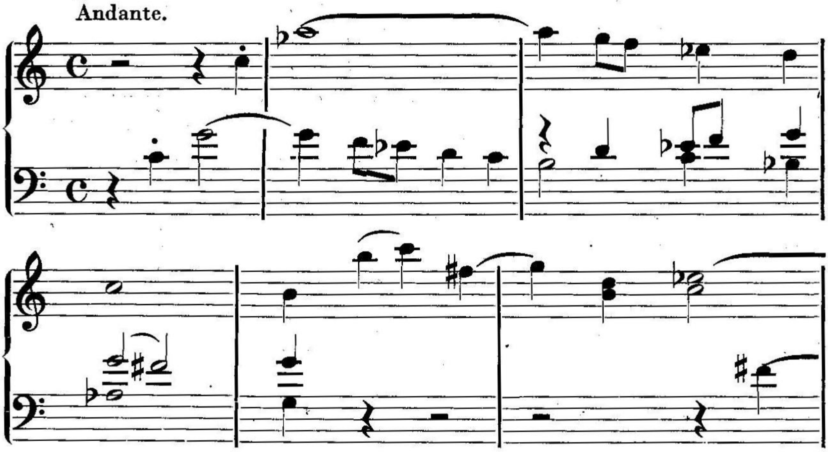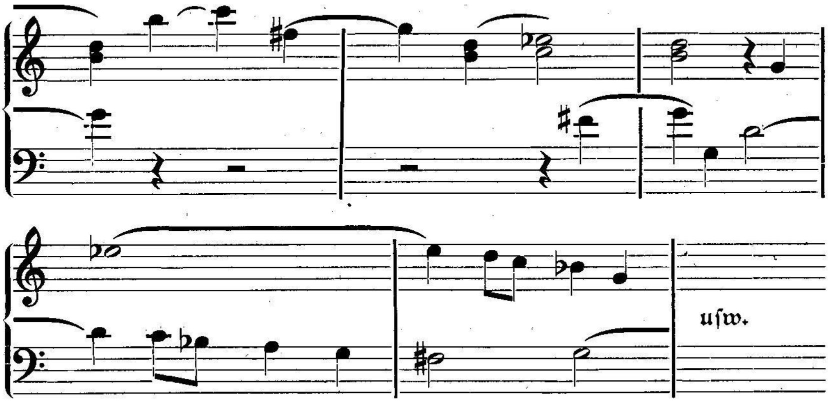


Steht eine solche Melodie nicht da wie vom Meißel eines Phidias gebildet? Es mögen hier ferner folgen die obenerwähnte erste Pantomime aus „Alceste" und der Anfang der Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis".

Beispiel 71.
Moderato



Beispiel 72.
Andante.
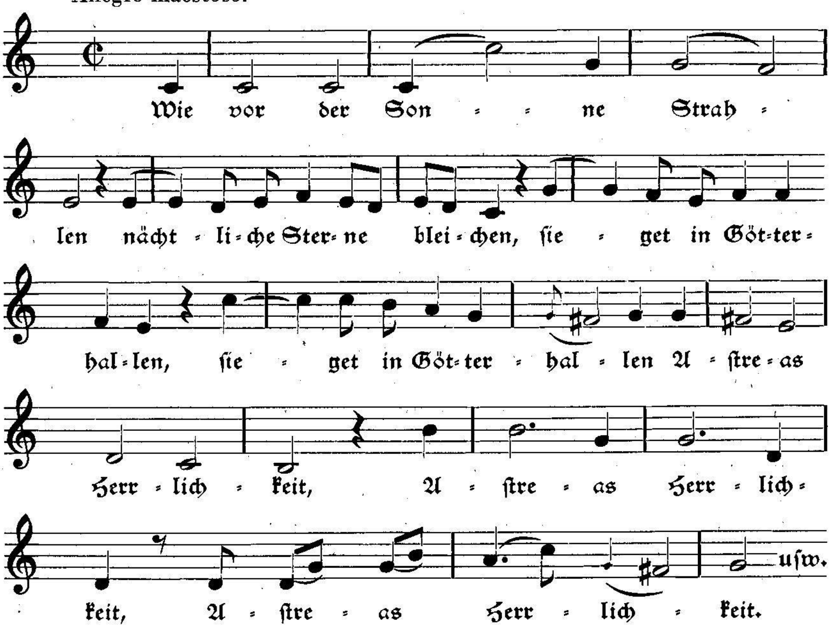




Istel berichtet, die Zeitgenossen hätten für jene Pantomime den Ausdruck „mystische Heiterkeit" geprägt: in der Tat bezeichnet er vortrefflich ihre unsinnliche, wie ich sagte: marmorhafte Schönheit. Und eine adligere polyphone Linienführung als in diesem Ouvertüren-Thema wird man auch kaum finden. Diese Melodiebildung ist Gluck angeboren; sie findet sich nicht etwa erst von der Zeit seiner „Reform"-Opern an. Man vergleiche folgende Arie aus der Oper „Semiramis" von 1748:

Beispiel 73.

Allegro maestoso.



Das adlig-strenge, kühle, wahrhaft antike Wesen dieser Melodik liegt mindestens ebensosehr in ihrer Rhythmik wie in ihren Tonfolgen. Man mache den Versuch, den Rhythmus etwa unserer Beispiele 72 und 73 selber schreitend nachzuerleben; d. h. man singe sie vor sich hin und versuche ihrem Wesen gemäß zu schreiten: ist es nicht deutlich spürbar, wie alle Bewegungen sich notwendig auf das Große, Erhabene, Gehaltene — ich sage ruhig: auf das Hellenische hin wandeln? Meint man nicht zu spüren, daß in solchem Rhythmus spartanische Jünglinge und Jungfrauen ihren Reigen geschritten haben? Selbst die Geister der Unterwelt schreiten in Glucks Welt mit dieser übermenschlich gebändigten Anmut und Würde; man vergleiche den Rhythmus von Beispiel 71. Die Erinnerung an die Griechen ist nicht willkürlich: Gluck selbst hat gewußt, daß er hier mit ihnen verbunden war. Istel erzählt nämlich zu der Pantomime (Beispiel 73) folgende Erinnerung von Coroncez: „Gluck stand, von mir unbemerkt, in der ersten Probe zu „Alceste" in dem unbeleuchteten Theater in meiner Nähe. Wahrscheinlich entrang mir der Marsch ein lautes äußeres Zeichen des Beifalls, denn Gluck trat zu mir näher heran und sagte: „Dieser Marsch scheint Ihnen zu gefallen?" — „Ganz außerordentlich", erwiderte ich; „ich finde darin einen höchst religiösen Charakter, der zugleich angenehme und schauervolle Empfindungen in mir weckt." — „Ich will Ihnen", antwortete Gluck, „den Grund dafür angeben. Ich habe beobachtet, daß alle griechischen Dichter heilige Hymnen für die Tempel ihrer Gottheiten gedichtet haben und sich hierbei an ein gewisses vorherrschendes Metrum banden, das wahrscheinlich etwas Heiliges und Religiöses hatte. Als ich nun diesen Marsch setzte, beobachtete ich dieselbe Folge der langen und kurzen Silben, und nehme jetzt wahr, daß ich nicht unrecht tat. Das", setzte er hinzu, indem er mich auf die Schulter klopfte, „kam von so stolzen Menschen, wie die Griechen waren." Ich sah an seiner heiteren Miene, daß er die Wirkung, die dieser Marsch auf mich gemacht hatte, keineswegs sich selbst, sondern lediglich den Griechen zuschrieb."[1]) — Wir dürfen dieser Erzählung hinzufügen: kaum jemals hat ein Künstler neuerer Zeit so klar seine eigene tiefinnere Verwandtschaft mit hellenischem Geiste in Worte gefaßt und uns damit unbewußt einen Beweis für die über die Jahrhunderte hinwegwirkende einigende Kraft der Rasse gegeben.

Bleiben wir bei dem Vergleich mit der Antike, so wäre man geneigt zu sagen: So wie Glucks Harmonik klingt, so etwa hätten die Alten ihre Harmonien gebildet, wenn sie eine mehrstimmige Tonkunst besessen hätten: so klar und licht wie die Sonne Homers, so leicht und durchsichtig wie die Luft des Olympos, und doch so ausdrucksvoll in jeder Wendung wie das Wort eines Weisen; doch verschmähend alle Ueberladung und Buntheit, die ihnen wohl das Zeichen des „Barbaren" gewesen wäre. (Man vergleiche aber nicht nur die paar mehrstimmigen Beispiele, die hier gegeben werden können, sondern vertiefe sich in die Klavierauszüge!)

[1]) Istel a. a. O. S. 45 f.

Bezeichnend nordisch ist auch Glucks Orchesterfarbe. „Sein persönliches Gesamtkolorit ist von R. Wagners schwelgerischem Sinnenglanz denkbar weit entfernt, nordisch fahl und herb" (nordisch hier natürlich nicht im rassischen, sondern im erdkundlichen Sinne gemeint!), „ja dünn und spröde statt bukolischen Italienertums, wiewohl er doch meisterlich zu instrumentieren verstand. Man spürt den heiligen Ernst Eines, der sich zu großer künftiger Sendung berufen weiß."[1]) Dieser Kennzeichnung schwebt das rassisch deutende Wort auf den Lippen! — „Dünn" erscheint manchem wohl auch die tatsächliche Schallstärke des Gluckschen Orchesters. Unser Ohr ist durch das starke Orchester seit Wagner übersättigt und abgestumpft; wer aber Ohren hat für sparsam verwendete Mittel, für planmäßige Steigerung, für gebändigte Wucht, mit einem Worte, um mich eines frei abgewandelten Ausdrucks von Clauß zu bedienen: für nordischen Stil des Lautseins — der hört auch ohne äußere Mittel der Kraftentladung aus Glucks Partituren heraus, was Ariel dem Geisterkreis verkündet:

„Horchet! horcht dem Sturm der Horen!
Tönend wird für Geistesohren
schon der neue Tag geboren!
Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
welch Getöse bringt das Licht!"

(Goethe.)

Vieles andere, was zur Erkenntnis von Glucks nordischem Schöpferstil bedeutsam wäre, können wir nur andeuten. So die „transzendente Tonsprache, bei der die Instrumente sich über die Wortgebundenheit der Stimme erheben, und so befähigt werden, auch verborgene Seelenregungen ans Licht zu ziehen".[2]) Die Ausgestaltung dieses Kunstmittels konnte wohl nur einem mit gleich scharfem Kunstverstande wie tiefsinnigem Seherblicke in das Wesen der Dinge Schauenden — d. h. aber: einem nordischen Künstler — gelingen. So die Beobachtung, daß Gluck selbst einmal aufs nächste mit einer Rassenfrage zusammenstößt, wenn er in „Paris und Helena" die Hellenin und den Phrygier, das Apollinische und das Dionysische, d. h. also die nordische und die vorderasiatische Rassenseele im Griechentum musikalisch zu schildern unternimmt. So aber auch die Klarlegung seiner rassischen Eigenart an dem, was ihm künstlerisch versagt blieb.[3]) Dahin gehört doch vielleicht, trotz der vielen Schönheiten der Partitur, Glucks Versuch, „den sinnlichen Zauber eines romantischen Stoffes auszuschöpfen" (Istel), den er in „Armida" unternahm. Wenn Moser dazu bemerkt: „Für die schwüle Genußwelt eines Venusberges oder zweiten Parsifalakts, wie sie der

[1]) Moser II 400.
[2]) Bücken a. a. O. S. 187.
[3]) Arend traut Gluck schlechthin alles zu; das muß man gerade vom Standpunkte rassischer Kunstbetrachtung ablehnen.

Stoff eigentlich verlangt hätte, war Gluck gewiß nicht der Mann,"[1]) so liegt eben auch in solcher verneinenden Feststellung ein starker Beweis für Glucks nordische Wesensart.

Diese Wesensart faßt Berlioz folgendermaßen zusammen: „Hinreißende Inspiration, hohe Vernunft, Größe des Stils, Ueberfluß an Gedanken, tiefe Kenntnis der Kunst, das Orchester zu dramatisieren, immer richtigen, natürlichen und pittoresken Ausdruck, selbst in anscheinender Unordnung höhere Ordnung, Einfachheit der Harmonie und der Zeichnung, rührende Melodie, und vor allem ungeheure Kraft, die geradezu erschreckend wirkt auf die Phantasie dessen, der sie zu fassen vermag."[2])

Gibt es noch viele, die diese Kraft zu fassen vermögen? Wenn ja, dann gehören sie nicht zu denen, die Einfluß auf die Gestaltung unserer Opernspielpläne haben. „Im übrigen sind die Ziffern der Gluckpflege bis 1914 nicht gerade sehr ehrenvoll für unsere großen Bühnen, bei denen durchschnittlich auf eine Gluckaufführung ein Dutzend Mozart- und sogar 50 Wagneraufführungen kommen."[3]) Grundlegendes hat sich daran auch nach der angegebenen Zeit nicht geändert. Oder man durchmustere einmal die für den Geschmack in mancher Hinsicht kennzeichnenden Listen von Schallplattenaufnahmen: von Wagner kann man ganze Akte, ja ganze Werke auf Schallplatten haben, von Mozart immerhin einiges — von Gluck, wenns hoch kommt, „Ach, ich habe sie verloren" und vielleicht die „Iphigenien"-Ouvertüre. Es ist wahr: je geistiger eine Musik ist, desto weniger eignet sie sich für die Schallplatte — auch insofern ist diese Lücke bezeichnend —; aber wenn Gluck „gefragt" wäre, würden solche Bedenken kaum hindern.

Der Grund für die Vernachlässigung Glucks liegt anderswo: Die Seelenbezirke, in denen seine Kunst lebt, sind den meisten Menschen fremdes Land geworden. Von der Tatsache, daß auf der Opernbühne der Untermensch beharrlich empordrängt und einen Dunstkreis schafft, in den die Kunst eines Gluck am allerwenigsten hineinpaßt, sei hier abgesehen; aber auch wenn wir unser Augenmerk nur auf das Gute innerhalb der Spielpläne richten, müssen wir Moser beipflichten: „. . . es ist jammerschade und ganz gegen den Willen des Bayreuther Meisters, daß die Wagnerüberschwemmung unserer Spielpläne Gluck fast gänzlich von der Bühne verdrängt hat."[4]) Ob das ganz gegen Wagners Willen ist, bleibe dahingestellt; sicher spricht sich in diesem Geschmackswandel neben anderem auch ein Rassenwandel aus.

Und selbst wenn die Opernbesucher eine Wiedergeburt Glucks wollten, würden sich ihr andere rassische Tatsachen hindernd in den Weg stellen. Es gibt heute nicht viele Opernsänger, die Gluckſche Gestalten gesanglich und darstellerisch so verkörpern können, daß man nicht ein peinliches Mißverhältnis fühlte. Das liegt nicht so sehr an mangelnder Gluck-Ueberlieferung als vielmehr am Rassenstil der Darsteller, der sich durch keine Gesangsausbildung, keine dramatische Schulung willkürlich ändern läßt. — Aehnlich steht es mit der bei Gluck so ungemein wichtigen tänzerischen Seite der Darstellung. Die

[1]) II 411. [2]) Nach Istel a. a. O. S. 50. [3]) Istel S. 69. [4]) II 413.

Rassen haben bekanntlich verschiedene Bewegungsstile. Was entsteht nun, wenn ein im nordischen Bewegungsstil vertonter Reigen u. ä. von nichtnordischen Tänzern geschritten wird? Ein unvermeidlicher Mißklang! Dann allerdings hat Benz recht, wenn er fragt: „Wer erträgt den Reigen seliger Geister, von menschlichen Körpern aufgeführt?" Nur glaube ich nicht, daß die Unerträglichkeit aus dem Gegensatz „Geist — Körper" stammt, sondern aus dem Gegensatz der Rassen. Es liegt darin eine gewisse Tragik; denn gerade Glucks Oper könnte uns sonst beweisen, daß das Wort „Ballett" auch für sehr nordisch empfindende Menschen kein rotes Tuch zu sein braucht.

Trotz allem aber ist bei vielen eine oft wohl unbewußte Sehnsucht nach einer Opernkunst Gluckscher Art vorhanden; eine Sehnsucht, die nicht künstlich gezüchtet ist, sondern tieferen Quellen entspringt. Mögen Ausdrücke wie „Abkehr vom Naturalismus", „Stilbühne", „Symbolische Inszenierung", „Monumentalität" zuweilen nur schlagwörtlichen Wert haben — ganz aus der Luft gegriffen sind sie nicht. Es entsprechen ihnen andere Strömungen, wie die Neigung zur Freilichtbühne, die Wiedererweckung des mittelalterlichen Mysterienspiels, die Versuche, den germanischen Mythos dem Laienspiel wieder zu erobern. In all diesem darf man die Sehnsucht nach einer neugeheiligten Bühne sehen; nach einer Bühne als Ort des Gottesdienstes im Sinne der Hellenen. Aber es fehlen der Opernbühne die Werke, die diesen Willen trügen. Man kann nicht immer die „Meistersinger" und „Parsifal" spielen, oder auch die „Zauberflöte". Die Versuche, Händels Oper wieder zu beleben, gehören in diese Bewegung hinein; aber Gluck dürfte neben ihm nicht vergessen werden.[1])

Ob die Wiedererweckung Glucks auf der deutschen Opernbühne eine Tatsache wird, hängt, wie viele ähnliche Fragen dieser Art, weniger vom künstlerischen Willen einzelner Männer ab, als vielmehr davon, ob in Zukunft noch einmal ein nennenswerter Teil unseres Volkes empfinden wird wie er. Das aber ist keine Frage der Kunst. Wenn Istel sagt: „... die Persönlichkeit Glucks, sein künstlerisches Ethos ist es, das fortzeugend wirken muß und wird,"[2]) so darf man dem entgegnen, daß auch ein künstlerisches Ethos nicht aus der Luft heraus fortzeugend wirken kann, sondern nur aus gleichgearteten Menschen. Und wenn Moser es als eine Ehrenpflicht der deutschen Theaterleiter bezeichnet, es mit Glucks Meisterwerken immer und immer wieder zu versuchen,[3]) so dürfte es auch hier großenteils eine Frage der Rasse sein, ob man sich darum kümmert, was für Ehrenpflichten einem angesonnen werden. „Einst kommt", fährt Moser fort, „gewiß der Tag, wo auch unser Publikum wieder für die ungeheure Monumentalität dieser Werke reif sein wird." Gewiß? — das steht dahin; weiß man aber wenigstens, was für lebensgesetzliche Voraussetzungen sich vor solch hochgemutem Glauben erheben?

---

[1]) Ueber Glucks Bühne und ihren „hohen Beruf geistiger Feier" vgl. Benz a. a. O. I 162 ff.; I 214; auch II 383 ff. — Es sei nicht vergessen, daß auch Glucks musikalische Lustspiele eine Sendung auf der heutigen Bühne zu erfüllen hätten. [2]) a. a. O. S. 44. [3]) II 413.

Zwölfter Abschnitt

Die Wiener Meister

Wir haben uns im VIII. und X. Abschnitt bemüht, die Polyphonie als eine ausgesprochen nordische Erscheinung zu erkennen. Mit Bach und Händel geht die polyphone Zeit im großen und ganzen zu Ende; die Wiener Meister und ihre Wegbereiter in der neuen Instrumentalmusik gründen ihre Kunst auf Homophonie. So wären sie also von vornherein als weniger nordisch anzusehen als die älteren Großmeister? Solche Folgerung dürfte dem natürlichen Gefühl wenig zusagen; ich glaube auch nicht, daß sie nötig ist.

Lorenz hat in seinem öfters erwähnten Buche „Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" nachzuweisen versucht, daß die Formgeschichte eine Wellenlinie ergibt: im Laufe von 300 zu 300 Jahren wechselt die Form von äußerster Homophonie zu äußerster Polyphonie und wieder zurück. So erhält er um das Jahr 600, 1200 und 1800 je einen Höhepunkt der Homophonie, um 900 und 1500 je einen solchen der Polyphonie. Nun liegt aber die ganze Zeit, in der diese Wellenlehre verfolgt werden kann, innerhalb der germanischen Vorherrschaft in der Tonkunst;[1]) es ist also keineswegs ausgemacht, ob es sich hier um ein Gesetz aller Tonkunst oder nicht vielmehr um ein nordisch-abendländisches Sondergesetz handelt.[2]) Nirgendwo in außereuropäischer Tonkunst finden wir m. W. eine Andeutung jenes Wellengesetzes. Es dürfte vielmehr mit der Spannweite der nordischen Seele zusammenhängen, mit ihrem Drang, alle Möglichkeiten zu gestalten, sei es auch in geschichtlicher Abfolge nacheinander, wenn es der Natur der Sache nach miteinander nicht möglich ist. Daß dennoch die Polyphonie die im Grunde nordischere Möglichkeit ist, wird dadurch nicht ausgeschlossen. Man könnte sich vorstellen, daß in der nordisch-abendländischen Musikentwicklung in jahrhundertelangen Pendelschlägen zweierlei Zeiten miteinander wechseln: solche, in denen der Geist der nordischen Tonkunst sich in sein Eigenstes versenkt (polyphone Zeiten), und solche, wo er das Fremde sich zu unterwerfen strebt (homophone Zeiten). Die geschichtlichen Tatsachen stimmen mit dieser Deutung nicht schlecht überein. Um 600 strebt der germanische Geist kraftvoll in die Weite, unterwirft sich die Bildungsgüter der Alten Welt, mit ihnen auch deren musikalische Errungenschaften. Um 900 ist der Schwerpunkt der Entwicklung nach Germanien gerückt; der germanische Geist besinnt sich auf sich selbst und ergrübelt die Mehrstimmigkeit. Um 1200 wieder ein Höhepunkt der weltoffenen Zeit des Germanen, kraftvolle südländische Einflüsse. Um 1500 Innenschau

[1]) Von dem Zeitraum zwischen 600 und 900 läßt sich das nur bedingt sagen; von ihm wissen wir aber überhaupt wenig, auch bei Lorenz spielt er die geringste Rolle.

[2]) Zum Generationsgesetz vgl. auch Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk S. 83 ff.

des germanischen Geistes in Spätgotik und Mystik. Von da an beginnt die Welteroberungszeit des nordischen Menschen, daher wieder Oeffnung gegen die Fremde und Verarbeitung ihrer Anregungen. Das führt dann zu dem erwähnten Höhepunkt der Homophonie um 1800. (Natürlich können solche Aufstellungen immer nur ganz im Groben stimmen; es sind nur die weiten Maschen des Netzes, die das Einzelne durchschlüpfen lassen.) Was die Zukunft bringt, wissen wir nicht; doch ist nicht zu verkennen, daß die sich anbahnende Selbstbesinnung des germanischen Menschen der Gegenwart sogleich wieder mit einem Aufblühen der Polyphonie Hand in Hand zu gehen scheint.

Was ich vom Standpunkte der Rassenforschung zu der Lorenzschen Wellenlehre sagen will, ist also kurz dies: wir dürfen sie nicht etwa als Anzeichen von Rassenschwankungen verstehen, von jeweils stärkerem oder schwächerem Vorherrschen nordischer Rasse, sondern als Pendelschläge innerhalb der nordischen Rasse. — Uebrigens deutet Lorenz selbst an,[1]) daß die große überpersönliche Welle von kleineren persönlichen hier und da überkreuzt wird, wenn er von der Tatsache spricht, „daß unsre großen klassischen und romantischen Meister, mit frischer Melodiefreudigkeit beginnend, im Alter immer polyphoner geworden sind". Mit andern Worten: jeder einzelne der großen nordischen Meister neigte — auch in homophonen Zeiten! — mit zunehmender Reife in gewissem Maße dem eigentlich nordischen Stile, dem polyphonen, zu.

Noch ein anderes scheint dagegen zu sprechen, die Vertreter der homophonen Zeiten von vornherein als minder nordisch anzusehen. Ein Gegenstoß gegen die Polyphonie war bekanntlich schon einmal 150 Jahre vor der hier in Rede stehenden Zeit erfolgt, nämlich durch die Florentiner Opernschöpfer (vgl. S. 146). Bei ihnen wie bei den Schöpfern des neuen Instrumentalstils um 1750 handelte es sich um die Abkehr von einer fast überreif gewordenen Polyphonie: dort von Palestrina und Lasso, hier von Bach und Händel; Abkehr von einer Kunst, in der vorläufig in der Tat nichts Neues mehr, geschweige denn Höheres als das Erreichte zu leisten war. Beide Male zogen also die Vertreter des Neuen wikingshaft in unbekannte Fernen; es drängte sie, „in die Anfänge zu treten" (Günther). Diese seelische Haltung aber ist bestimmt nordisch.

Dies ist vor allem wichtig für die eigentlichen Neulandsucher, die Vorläufer der Wiener Klassiker, die Stamitz, Cannabich, Filtz usw. Im einzelnen können wir alle diese Männer hier nicht betrachten; ihre Bildnisse und ihre Kunst erwecken gleichermaßen den Eindruck, daß wir es bei den meisten von ihnen mit sehr vorwiegend nordischen Tonsetzern zu tun haben — auch wenn sie, wie Stamitz, ihrer Herkunft wegen als „Böhmen" in den Musikgeschichten stehen.[2])

[1]) S. 115.

[2]) Zu den Neuerern gehören auch die Söhne Bachs, vor allem Philipp Emanuel und Friedemann; auch sie zeigen, jeder in seiner Weise, viel Nordisches in Wesen und Schaffen. Vgl. z. B. die gedrängte Uebersicht bei Moser II 327ff.

Endlich ein Drittes! Reden wir von Homophonie, so stellen wir uns gewöhnlich die ausschließliche Herrschaft der schönen Einzelmelodie vor. Das paßt aber doch keineswegs auf die deutsche Instrumentalmusik von Ph. Em. Bach und Stamitz bis Beethoven und Schubert. Diese Zeit entwickelt den Begriff der „thematischen Arbeit" und setzt an Stelle des Fugensatzes mit einem Thema den Sonatensatz mit zweien. Mögen nun die Wurzeln dieser Neuerungen hier und dort verstreut in mancherlei, zuweilen rein formalen, Einfällen liegen: gewiß ist, daß die Musik der großen deutschen Meister aus ihnen eine entscheidende geistige Tat machte: die Sonate, das Quartett, die Symphonie wurden aus einem Formenspiel zum tönenden Abbild eines seelischen Geschehens, eines Werdens, einer Entwicklung, manchmal eines Kampfes. Die zwei Themen machen den Satz zum Schauplatz einer Auseinandersetzung in Tönen (worunter sich der Leser keine weltanschaulichen „Programme" denken möge, sondern ein Spannungsverhältnis seelischer Gewalten, das nicht in Gedanken, sondern nur in Tönen begreifbar ist; das man nicht mit Worten beschreiben, sondern nur unmittelbar nacherleben kann); die thematische Arbeit rückt sogar das Thema selbst aus dem Bereich des Seienden in den des Werdenden;[1]) die endgültig festgestellte Art der Mehrsätzigkeit endlich fordert wenigstens grundsätzlich, daß auch das Werk als Ganzes den seelischen Inhalt seiner Teile in

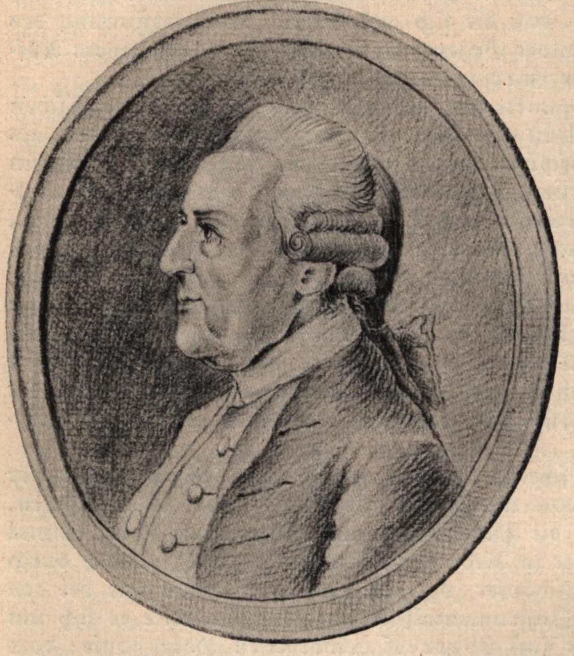


Bild 12. Friedemann Bach (1710—1784)
vorwiegend nordisch mit fälischem Einschlag

[1]) Deshalb möchte ich gegenüber Lorenz, der a. a. O. S. 103 mit Recht feststellt, daß die „durchbrochene Arbeit" keine neue Art von Polyphonie ist, betonen, daß thematische und polyphone Arbeit dennoch in gewissem Sinne zusammengehören, insofern sie zwei verschiedene Mittel sind, das Werden musikalisch darzustellen.

die Beziehung des Auseinander-Entstehens setze (wenn auch diese höchste Forderung nur selten in vorbildlicher Weise verwirklicht wird).

Wohin diese Beschreibung zielt, ist nun wohl klar: in dem neuen Instrumentalstil hat sich die nordische Seele der deutschen Meister auf ganz andern Wegen als in der Polyphonie ein neues Mittel geschaffen, ihre im Grunde gleichbleibenden Kräfte auszudrücken: immer noch ist ihre Tonkunst tönender Wille, immer noch ist es der Wille zum Werden, zur Zusammenschau des Vielen im Einen, zum geistigen Ringen, zur Bewältigung widerstrebender Gewalten, zum Bauen geistiger Dome — Wille zur geistigen Tat schlechthin. Auf beide höchsten Formen, welche die Musik nordischer Schöpfermacht verdankt: Fugenform und Sonatenform, läßt sich mit höchstem Recht die Claußsche Bezeichnung der nordischen Rasse als „Leistungstyp" anwenden.[1])



Bild 13. Ph. Em. Bach (1714—1788)
nordisch mit ostischem Einschlag

Damit ist nun schon alles Wesentliche für unsere Stellung zu den Wiener Meistern gesagt, und es bedarf nur noch einer bestätigenden Betrachtung und Nachprüfung in Einzeldingen.

Unverkennbar rücken die Geburtsorte der bekannteren Musiker, verglichen mit der vorhergehenden Zeit, mehr nach Süden. Kein Wunder daher, daß wir häufig dinarische Schaffenszüge finden. So zeigt z. B. gleich Joseph Haydn (1732—1809) dinarische Einschläge neben nordischen auch in seiner körperlichen Erscheinung. Wir dürfen ihn denjenigen Tondichtern zurechnen, deren Bedeutung aus einer glücklichen Mischung nordischer Schöpferkraft und Wesenstiefe mit

[1]) Es widerstreitet diesen Ausführungen nicht, wenn man in der älteren Tonkunst überhaupt mehr Darstellung eines Gefühlszustandes, in der neueren seit Stamitz Darstellung einer Gefühlsbewegung sieht (vgl. z. B. Moser II 319f.). Denn dafür kann man auch sagen: die ältere Musik stellt das Werden eines Gefühls dar, die neuere das Werden eines Gefühls aus dem andern. Darstellung reinen Seins, die nordischer Wesensart widerspricht, finden wir höchstens in der hindämmernden Tonkunst außereuropäischer Völker oder in einem dieser mit Absicht nachgebildeten „Impressionismus".

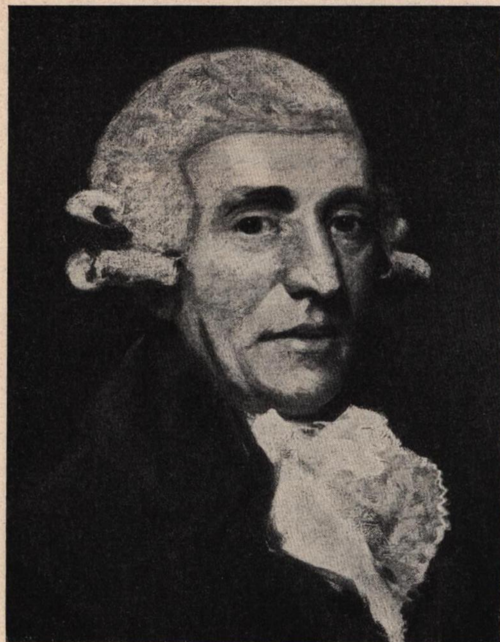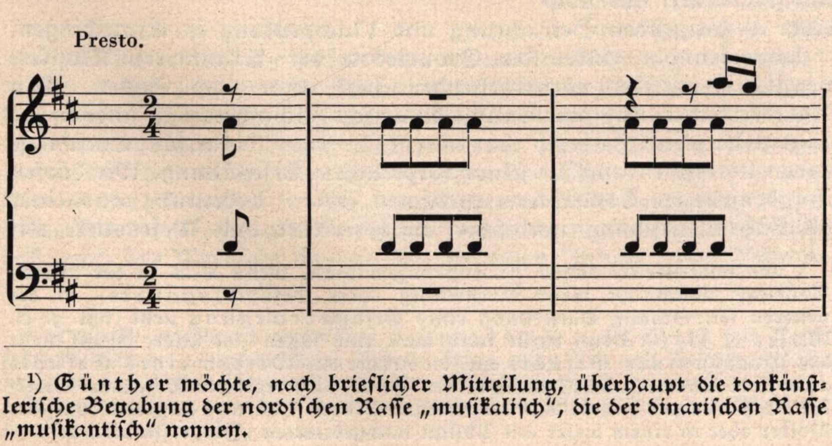


Bild 14. Joseph Haydn (1732—1809)
dinarisch-nordisch

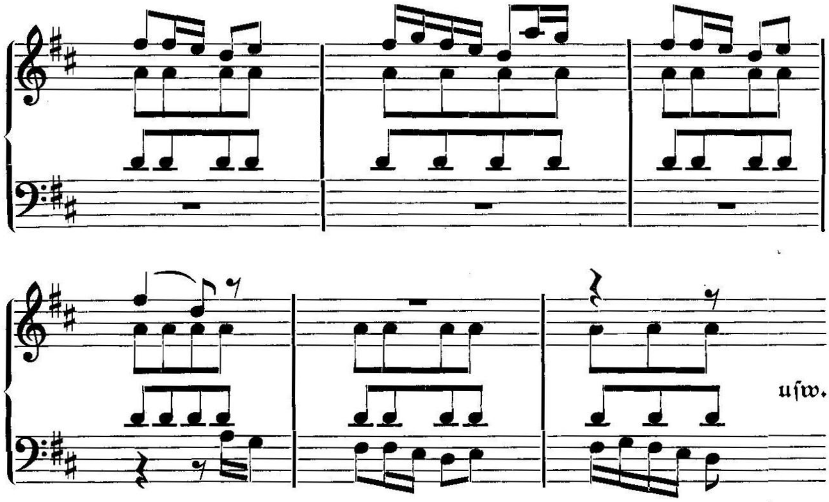
dinarischer Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit an musikalischem Baustoff erwächst. Man könnte diese beiden Arten der Begabung mit einiger Vorsicht als das „Musikalische" und das „Musikantische" bezeichnen.[1]) Leider wird „musikantisch" schon zum Modewort und bezeichnet dann alles, was nicht gerade tief, aber gefällig klingt. Das wäre doch wohl ein Unrecht gegenüber der dinarischen Musikseele.

Es mag sein, daß der Ausdruck „nordische Wesenstiefe" bei manchem nicht näher mit Haydn bekannten Leser Erstaunen weckt. Immer noch spukt ja das unglücklich verallgemeinerte Wort vom „Papa Haydn" in manchen Köpfen; diese können sich den Meister dann nur so vorstellen:

Beispiel 74: Haydn, Aus dem Finale des Streichquartetts op. 76 Nr. 5.

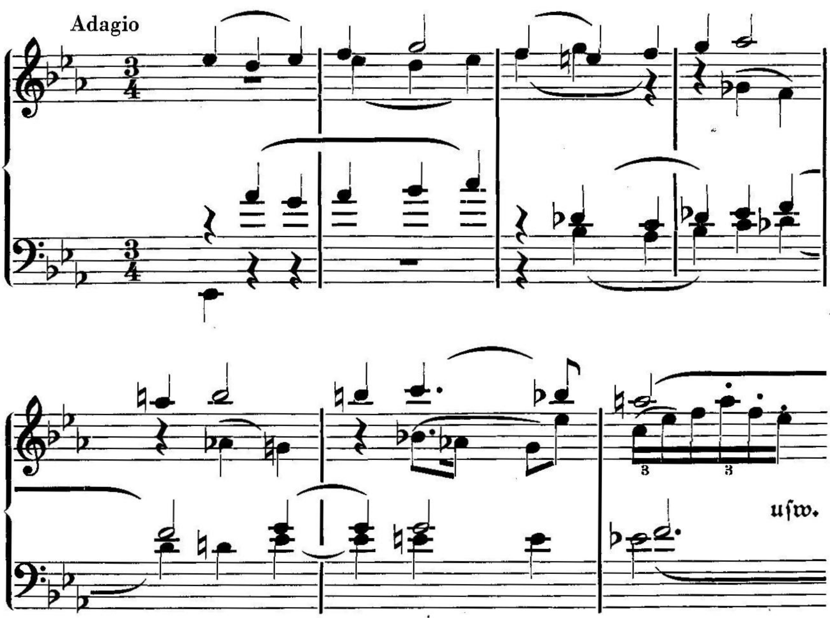


[1]) Günther möchte, nach brieflicher Mitteilung, überhaupt die tonkünstlerische Begabung der nordischen Rasse „musikalisch", die der dinarischen Rasse „musikantisch" nennen.

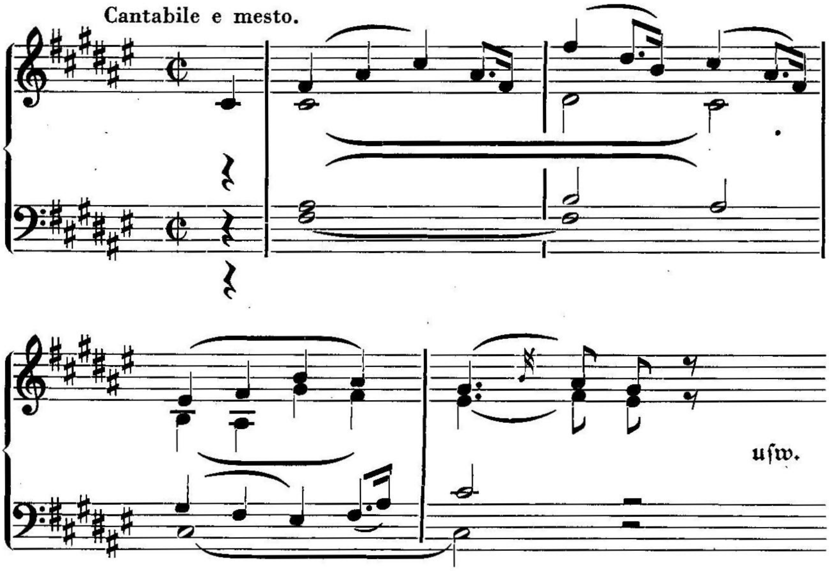


Das ist aber nun einmal nicht der ganze Haydn; ihm gesellen sich überirdische Sternenklänge gleich diesen:

Beispiel 75: Haydn, Aus dem Adagio des Streichquartetts op. 76 Nr. 4 (Takt 52 ff.).

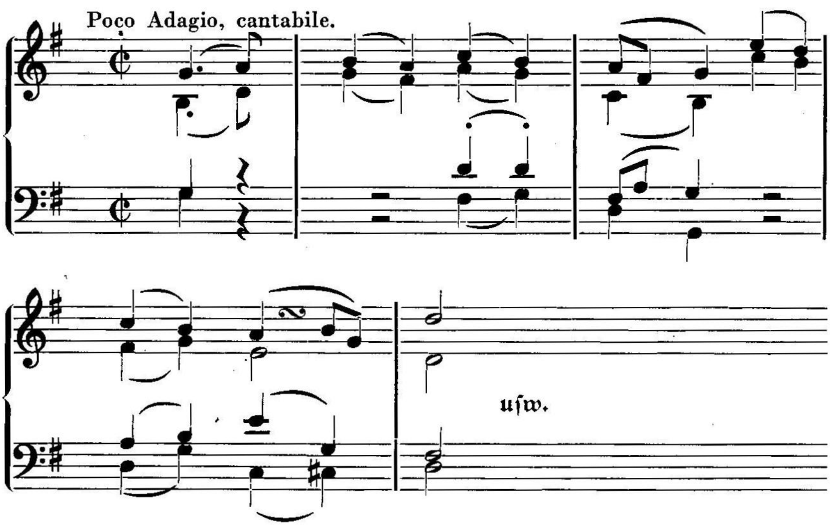


Beispiel 76: Haydn, Largo aus dem Streichquartett op. 76, Nr. 5.



Zu dieser andern Welt gehört auch das folgende Beispiel, das jedem Deutschen bekannt ist, nur leider nicht jedem in dieser Fassung und Stimmung:

Beispiel 77: Haydn, Adagio aus dem Streichquartett op. 76, Nr. 3.



Man bemerke die Tempovorschrift „Poco Adagio", die übrigens nicht nur diese Quartettfassung, sondern dem Sinne nach auch Haydns Entwurf für Singstimme und Klavier trägt. Derjenige verkennt also die Natur des Deutschlandliedes gründlich, der es wie ein beliebiges Marschlied dahersingt. Storck[1]) nennt es sehr schön einen „deutschen weltlichen Volkschoral",[2]) und wie sehr er damit im Rechte ist, beweisen die hochfeierlichen, weltentrückten Ausdeutungen, die Haydn der Melodie in den Quartettvariationen gegeben hat. Hier lebt kein Hauch von dem, was man landläufig unter einer „Nationalhymne" versteht: ein kräftiges, musikalisch etwas mittelmäßiges Lied, gut für „rauhe Männerkehlen" bei Denkmalseinweihungen und Gelagen mit vaterländischem Einschlag — nein: hier ist alles auf den Ton des Gebetes gestimmt. Und das ist das Deutschlandlied auch: ein Gebet an das Vaterland. Schauer der Ehrfurcht umwehen seine Töne, deren adliger Hoheit bei solcher Volkstümlichkeit nur Weniges in deutscher Tonkunst gleichgesetzt werden kann. Es ist wie ein Gleichnis, daß diese Melodie, die so deutlich auf nordische Geisteshaltung weist, das „Lied der Deutschen" geworden ist. Aber ganz in Wahrheit wird sie es nur werden, wenn wir unsere Kinder lehren, sie auch wirklich als ein Gebet an das Vaterland zu singen. Marschlieder und Kriegslieder haben wir sonst genug.[3])

Mit Absicht sind zu den bisherigen Darlegungen nur Beispiele aus Haydns Streichquartetten gebracht worden. Denn daß er diese Gattung zu einer der vornehmsten für alle spätere Musik machte, darin darf man einen ausgeprägt nordischen Zug seines Schaffens sehen. „Das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst", sagt C. M. von Weber; und es ist hier immer wieder versucht worden, darzulegen, wie dieses über das bloße „Gefühl" Hinausstrebende, dieses Gedankenmächtige, dieser Versuch, in Tönen eine Offenbarung aller Tiefen der Welt zu geben, das eigentliche Kennzeichen nordischer Tonkunst ist.

---

[1]) a. a. O. II 46.

[2]) Daß es in der Tat auch geschichtlich diese Bezeichnung verdient, beweisen die bekannten Anklänge an das gregorianische Pater noster; vgl. Rietsch a. a. O. S. 116 ff.

[3]) Im Auslande wird bekanntlich zuweilen behauptet, in den Anfangsworten „Deutschland, Deutschland über alles" liege eine fluchwürdige Ueberheblichkeit. Wer das nicht nur als bequemes Hetzmittel gebraucht, sondern es ernstlich glaubt, dem kann man nur erwidern, daß er kein Ohr für musikalischen Gesinnungsausdruck besitzt. Ein Lied, das irdisches Machtstreben besingt — wie müßte das wohl musikalisch gestaltet sein? Nun, die Franzosen haben uns die Antwort mit den aufreizenden Rhythmen der Marseillaise gegeben. Beim Deutschlandliede dagegen klingt aus jedem Ton: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt!" Wobei es eine ganz andere Frage ist, ob es dem Deutschen immer zuträglich war, daß er sein Reich allzuwenig in dieser Welt gesucht hat. — Uebrigens ist auch die Marseillaise in ihrer Melodie nicht unnordisch empfunden; das Westische erhält sie durch ihr stürmisches, ausgesprochen angreiferisches Zeitmaß. Sobald dieses sich zu nordischen Maßen dehnt, kommt die nordische Grundhaltung zum Vorschein; man vergleiche dazu die gewaltige Schlußstrophe von Schumanns „Zwei Grenadieren", wo die Melodie plötzlich etwas choralhaft Feierliches enthüllt.

Nehmen wir nun hinzu, daß Haydn es ist, der die am Anfang dieses Abschnitts erwähnten Eigenheiten des neuen Instrumentalstils (das Arbeiten mit zwei Themen, die bestimmte Beziehung der Sätze zueinander, vor allem aber die thematische Arbeit) in seinen Quartetten, Symphonien und Sonaten zu vorläufiger Vollendung führte, so steht das Bild eines Meisters vor uns, der in der Gesamtrichtung seines Schaffens unverkennbar nordisch ist, während man, wie oben gesagt, die Unerschöpflichkeit seiner musikalischen Urkraft, die Fülle seiner „Einfälle", mehr seiner dinarischen Beimischung zuschreiben möchte.[1])

Auffallend nordisch berührt an Haydn auch sein bis ins höchste Alter währendes rastloses Vollendungsstreben und zielsicheres Reifen, wodurch gerade seine „Alterswerke" als die bedeutendsten, auch nordischen Geistes erfülltesten erscheinen.[2]) Als Beweis dafür seien hier nur der gleichmäßige Anstieg seiner Leistungen im Streichquartett, seine Londoner Symphonien und die beiden Oratorien genannt. Es ist bekannt, daß Haydn diese Vollendung zum guten Teile seinem Lernen an Mozarts Schaffen verdankt; man darf aber nicht vergessen, daß eben ein hochbedeutender Geist dazu gehört, solches zu lernen.

„Lebensfreude, Gesundheit, Klarheit, Reinheit des Empfindens, edle Einfachheit und unerschöpflicher Humor" sind nach Storck[3]) die Grundkräfte von Haydns Kunst.[4]) So nordisch diese Kennzeichnung anmutet, eins vermißt man an ihr: daß Haydns Kunst trotz aller volkstümlichen Züge in ihren tiefsten Werten keine Kunst für „breite Kreise" ist, sondern nur für die, denen eine gewisse Strenge der seelischen Haltung, eine gewisse abstandwahrende Vornehmheit wesensgemäß ist. Gewiß durfte er sagen: „Meine Sprache versteht man in der ganzen Welt" — fragt sich nur, wie viele sich zu diesem „man" rechnen dürfen. Haydn und Mozart werden ja mit Vorliebe als musikalische Vertreter des Rokoko bezeichnet; meint man damit aber nur das „anmutig Heitere" oder gar „Spielerische", so übersieht man, daß das Rokoko in seiner geistig-vornehmen Haltung die bisher letzte Verkörperung eines stark nordisch bestimmten Lebensstils gewesen ist. Benz[5]) hebt hervor, Haydn und Mozart redeten „in einer Verschleierung, in welcher die Musik, trotz innigsten seelischen Ausdrucks, nie die Gewalt annehmen darf, die dem Menschen, mit irgendeinem Gefühl, zu nahe kommen könnte". Die Musik wolle sich nicht den Tadel zuziehen, „entgegen allem guten Ton, dem Mitmenschen sein Herz zu offen gezeigt zu haben". Was hier gekennzeichnet wird, verstehen wir als nordisches Abstandsgefühl. Benz meint allerdings, diese Haltung

---

[1]) Beethoven, der nichts Dinarisches besitzt, steht in diesem Punkte deutlich gegen Haydn und Mozart zurück; das „Musikantische" fehlt ihm.

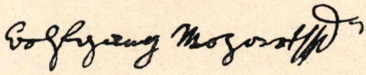
[2]) Moser II 451 weist mit Recht auf Schütz, Telemann und Verdi hin, die durch ebendenselben Zug auch das starke Vorwalten nordischer Rasse verraten.

[3]) a. a. O. II 48.

[4]) Eine feine Wesensschilderung aus der Feder Wilhelm Weismanns findet sich in der „Zeitschrift für Musik", 1932, S. 277 ff.; auch aus ihr tritt uns der nordisch-dinarische Mensch klar entgegen.

[5]) a. a. O. I 367.





W. A. Mozart

1756–1791

sei „nur aus romanischer Kulturtradition" ganz verständlich; dabei scheinen mir dann aber rassisch zwei verschiedene Dinge durcheinander zu schwimmen: erstens jene gesellschaftliche Anmut der Oberfläche, die man „romanisch" im Sinne von westisch nennen darf; zweitens aber die eben gekennzeichnete strenge Vornehmheit und äußere Kühle der Haltung, die allerdings auch „romanisch" sein kann, insofern wir sie bei nordisch bestimmten romanischen Menschen antreffen können; man denke an Corneille oder Racine.

Dies alles gilt für Haydn wie für Mozart, dem wir uns nun zuwenden.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) ist vielleicht von unsern großen Tondichtern derjenige, dem mit der hier versuchten Betrachtungsweise am schwersten nahezukommen ist. Wenn wir uns auch nicht die törichte Meinung zu eigen machen, Mozart habe die Not und Qual des Schaffens nicht gekannt, sondern alles mühelos aufs Papier gezaubert, so bleibt doch wahr, daß bei diesem Liebling der Anmut alles göttergleich, schwerelos, selig enthoben wirkt — enthoben auch jenem Streit der Seelenkräfte und -strebungen, der uns sonst meist Fingerzeige dafür gibt, wo der Hebel der rassischen Betrachtungsweise anzusetzen ist. In der anscheinend mühelosen Verschmelzung des Vielfältigsten, oft Widerstrebendsten, bleibt Mozart nun doch einmal in der Musikgeschichte ein schönes Wunder — und das Wunder hat es an sich, daß es sich dem Zugriff des deutenden Verstandes lächelnd entzieht.

Um gleich mit einer einleuchtenden Schwierigkeit zu beginnen: Erscheinungsbild und Abstammung machen es wahrscheinlich, daß Mozart gleich Haydn ein nordisch-dinarischer Mischling war. Sein Vater Leopold Mozart scheint, wie hier nicht näher ausgeführt werden kann, wie aber vor allem aus Aberts Schilderung[1]) hervorgeht, seinem ganzen Wesen nach stärker nordisch gewesen zu sein als sein großer Sohn, während dieser das Dinarische mehr der Mutter verdankte. Dazu stimmen ausgezeichnet die Bildnisse der Eltern Mozarts.

Unterstellen wir also als richtig, daß Haydn und Mozart beide nordisch-dinarische Mischlinge waren, so ist die Frage berechtigt: Wenn zwei so verschiedene Künstler derselben Rassenmischung angehören, was leistet denn dann die Rassenkunde überhaupt für die Erkenntnis der künstlerischen Wesenheiten?

In der Tat gilt es einzugestehen, daß die Rassenforschung uns dann nicht weiterhilft, wenn wir das unwiederholbar Eigenste, den einmaligen Persönlichkeitsstil eines geschichtlichen Menschen fassen und darstellen wollen. „Rasse" ist ihrem Begriff nach etwas Verallgemeinerndes und kann uns daher immer nur das faßbar machen, was ein Mensch mit einer ganzen Menschengruppe gemeinsam hat oder worin er wie die sinnbildliche Zusammenfassung, Steigerung, Krönung einer Menschengruppe wirkt; nicht aber das, worin er sich von allen

[1]) Hermann Abert, W. A. Mozart, Bd. I S. 1—24.

anderen Menschen, auch denen seiner eigenen Rasse, unterscheidet. Wem Kunst nur „das Gefühl der Nüance" ist, der kommt bei unserer Betrachtungsweise nicht auf seine Rechnung.

Wer jedoch neben dem, was jeder Künstler für sich allein besitzt, auch das zu betrachten für wichtig hält, was gewisse Gruppen unter ihnen verbindet und scheidet, der wird die guten Dienste der rassenkundlichen Betrachtungsweise schätzen. Kehren wir zu unserem Fall zurück: wenn Haydn und Mozart trotz aller einzelmenschlichen Verschiedenheiten doch so viele gemeinsame Züge haben, daß sie nicht nur von Unverständigen, sondern auch von der ernsten Musikforschung oft genug in einem Atem genannt werden, so dürfte das hauptsächlich eben auf die ähnliche rassische Grundlage ihres Wesens zurückgehen. Auch Mozart zeigt in seinem Gesamtschaffen jene bei Haydn erwähnte Vereinigung von weit- und hochgeschwungener Geistigkeit mit unerschöpflichem Reichtum an musikalischem Urstoff. Es ist das im Grunde nichts anderes als die bei beiden Künstlern immer wieder betonte Verschmelzung von Tiefsinn und Volkstümlichkeit, von „charakteristischer" und „schöner" Kunst, von Norden und Süden, von Deutschland und Italien; rassisch ausgedrückt: von nordischem und dinarischem Erbe.[1]) Wenn heute unsere Auffassung dahin geht, daß in Mozart trotz aller italienischen „Einflüsse" doch die deutsche Seelenhaltung den Grundton angibt, so heißt das rassisch nichts anderes, als daß das Nichtnordische an ihm durch das Nordische bestimmt erscheint, wie es bei geistig bedeutenden Mischlingen meistens ist. Man darf Mozart nicht als einen halbitalienischen Künstler ansehen, weil er auf uns hier und da so wirkt. Denn bei

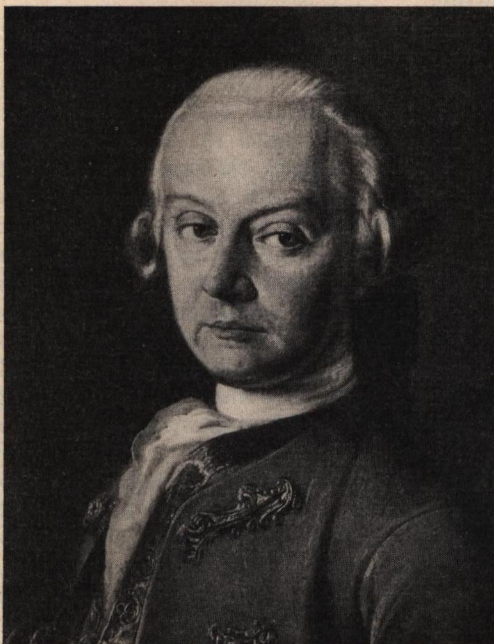


Bild 16. Leopold Mozart (1719—1789)
nordisch-dinarisch (mit leichtem ostischem Einschlag?)

[1]) Das Schlagwort „Italien" würde rassenkundlich ja eher auf Westisches hinweisen; tatsächlich aber spielt in der Tonkunst bei allem, was „südlich" anmutet, die dinarische Rasse eine weit größere Rolle als die westische.

einem Vergleich mit seinen Zeitgenossen merkt man bald, daß diese dem Italienertum durchschnittlich viel höriger sind als er. Dahin gehört auch die bekannte Tatsache, daß Mozart in Italien keinen festen Fuß hat fassen können.[1]) Man braucht auch in der Tat Mozarts Musik nur mit wirklich italienischer Vollblutmusik zu vergleichen, d. h. mit solcher, in der das Nichtnordische herrscht, um sofort den Unterschied zu merken; um zu erkennen, wie sehr die bloße, gewissermaßen tastbare Schönheit der Melodie bei Mozart zur Trägerin eines höheren Geistigen wird.[2])

Bei Mozart darf man auch mit aller Vorsicht fragen: Wie hätte er sich wohl entwickelt, wenn er länger gelebt hätte? Manches aus seinen letzten Lebensjahren deutet darauf hin, daß er eben im Begriff war, eine noch machtvollere, noch bewußtere Wendung zum Deutschen — und das heißt hier: zum Nordischen — zu vollziehen, als er starb.



Anna Maria Mozart geb. Pertl († 1778)
vorwiegend dinarisch (mit leichtem nordischem Einschlag?)

Doch wir wollen nicht mit „hätte" und „würde" arbeiten. Tatsache bleibt, daß Mozart auch entschieden Nichtnordisches zeigt. Vom Himmel gefallen ist er gewiß nicht als Meister;[3]) aber seine verhältnismäßige Frühreife stellt ihn doch einigermaßen außerhalb des großen Kreises der spät, schwer und langsam

[1]) Vgl. Benz a. a. O. I 190ff., auch I 122ff.

[2]) Immer wieder macht sich bei solchen Betrachtungen als Mangel fühlbar, daß es kein zusammenfassend vergleichendes Werk über die Artung des melodischen Urstoffes der Männer und Zeiten gibt. „Wollte man", sagt Guido Adler (Der Stil in der Musik S. 103), „die melodische Bewegung jeder Stimme stilistisch untersuchen und fixieren, alle die Wendungen der einzelnen Schulen und die besonderen melodischen Eigentümlichkeiten in Werken großer Meister, dann müßten Bände geschrieben werden." Aber nur auf Grund solcher Bände könnte man wirklich festlegen, wieso die Rassen sich schon in den musikalischen Urkeimen unterscheiden. Wenn Moser (II 425) z. B. sagt: „Ein echt Mozartscher Zug: energische Anfänge biegen ins Nachdenkliche um", so kann man nicht nur fragen, ob solche Züge zeitstilistisch, sondern auch, ob sie rassenstilistisch über einen einzelnen Mann hinausweisen.

[3]) Vgl. z. B. die Ausführungen bei Abert a. a. O. I 64f.

reifenden nordischen Künstler. Wahllos aufgenommen hat er gewiß die Eindrücke von außen nicht; aber wenn man ihn in seiner fast weiblichen Empfängnisfreudigkeit an die Seite Goethes stellt und dagegen Haydn und Schiller als die Geister von mehr „männlich anregender Frische" (Moser) schildert, so ist kein Zweifel, auf welcher Seite mehr von nordischem Wesen spürbar wird.

Eine Sonderfrage, die bei vielen Tonsetzern auftaucht, ist die nach dem etwaigen Zusammenhang zwischen rassischer Wesensart und Besonderheiten der Instrumentierung. Das Vorhandensein von Zusammenhängen ist sicher. Nach der Wesensart des Menschen richtet sich auch sein Klangideal, nach diesem aber die Instrumentierung. Schwierig wird die Frage dadurch, daß häufig technische und zeitstilistische Fragen die rassenseelischen überkreuzen. Wenn wir z. B. bei Mozart eine deutliche Vorliebe für den üppig-schönen Klang der Klarinette und ihres inzwischen veralteten Schwesterinstrumentes, des Bassetthorns, finden, so werden wir das nicht nur auf Rechnung der Zeit setzen, sondern dürfen glauben, daß sich hier etwas „Südliches", also Dinarisches oder Westisches, in ihm regte.

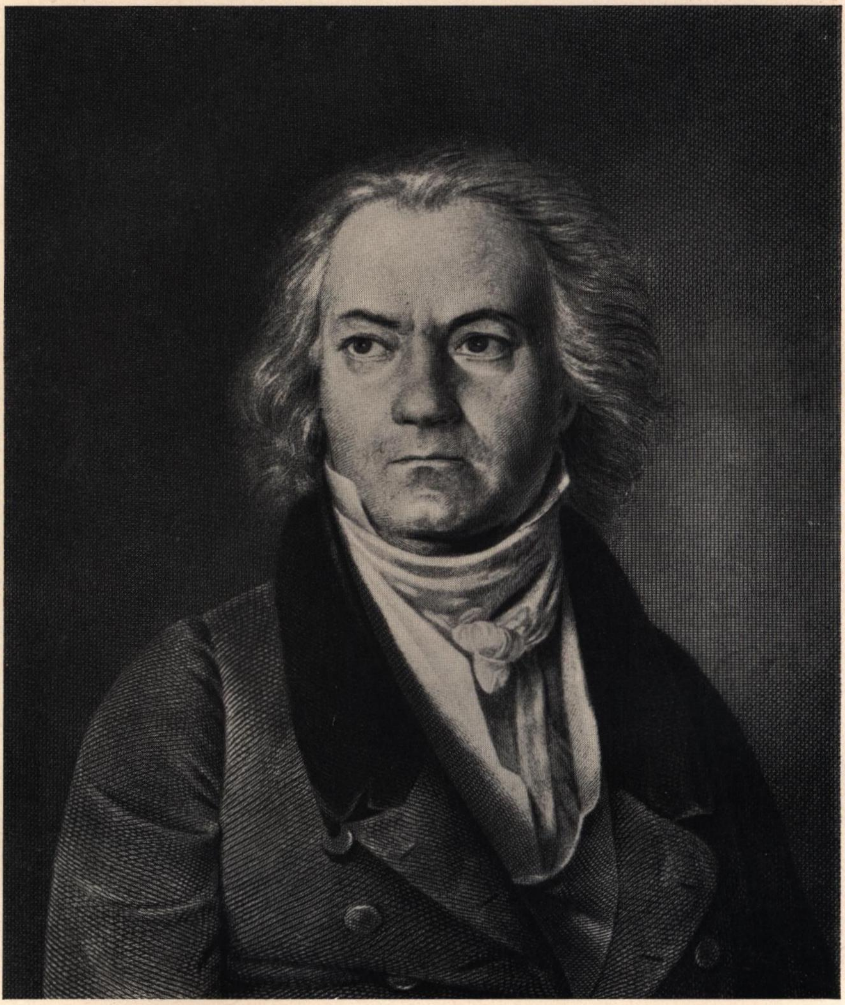
Die Frage nach westischen Wesenszügen bei Mozart taucht am unabweislichsten bei seiner Opernkunst auf. Ich glaube, daß einem stark nordisch fühlenden Menschen dieser Mozart am meisten zu schaffen machen wird. Er wird, etwa bei „Figaro" oder „Don Giovanni", dem eigentümlichen „Jenseits von Gut und Böse" des Stoffes gegenüber die Frage nicht los werden, ob man solche Werke eigentlich künstlerisch bewundern dürfe. Und doch wird er sich sagen, daß er mit solcher Wertung diesen Werken gegenüber eine schiefe Stellung einnimmt. Er fühlt, mit welch vollendeter Natürlichkeit Mozart, der Schöpfer, sich in dieser ihm, dem Beurteiler, bedenklich vorkommenden Welt bewegt; und so wird er schließlich dessen inne: was ihn hier abhält, zu verurteilen, ist die unbewußte Ehrfurcht vor der Gleichberechtigung eines anderen Rassenstils. Dieser Stil ist westisch. Einerlei, ob wir nachweisen können, daß in Mozarts Adern tatsächlich westisches Blut floß — sein Werk beweist, daß der westische Rassegeist in ihm auch lebendig gewesen ist. Gerade Mozart ist dem nordisch fühlenden Menschen der Inbegriff jener oft schmerzhaft-starken Sehnsucht, „auch einmal so leicht, beweglich, so unbelastet heiter, so unbeschwert von Gewissen, Grübeln und Verantwortung zu sein wie der westische Mensch".[1])

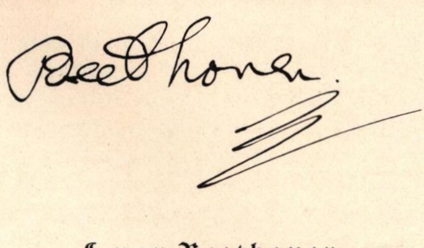
Inwiefern sich nun diese Regungen westischen Rassegeistes in den Handlungen, den Personen, der Musik der einzelnen Mozartopern spiegeln — dem nachzudenken, muß dem Leser überlassen bleiben. Wie aber Mozart einen unerhört glücklichen Ausgleich mehrerer Rassenseelen und ihrer Kräfte darstellt, so ist auch sein Opernwerk keineswegs ein rein westisches Gebilde: auch der nordische Sucher findet sich in ihm, wenn er es als Gesamtheit sieht. Anders wäre es ja auch gar nicht

---

[1]) Günther, Rk. d. d. V. S. 222.

Bild 17





L. van Beethoven
1770—1827

erklärbar, daß sich Mozarts Opern gerade in germanischen Landen als unsterblich erwiesen haben. Die Aufweisung dieses nordischen Gehaltes ist Benz[1]) so tiefgründig gelungen, daß ich mich mit einem allgemeinen Hinweis darauf begnügen kann.

Man kann also gewiß der Meinung sein, daß die Oper an sich eine minder nordische Kunstform darstelle — auch wir haben ja im Abschnitt IX ihre westische Seele darzulegen versucht — und darf dennoch zugeben, daß es einzelnen Großen gelungen ist, auch ihr das Merkmal nordischen Geistes aufzuprägen. Zu diesen gehört neben Händel und Gluck vor allem Mozart.

Mozarts Schaffen hat für eine nordisch gerichtete Betrachtung der Tonkunst eine besondere, tief nachdenkliche Bedeutung. Den Grundfesten nordischer Tonkunst, etwa den Meistern der a cappella-Zeit oder einem Schütz, Bach, Händel, Gluck — ihnen allen steht Mozart gegenüber als lächelnder Mahner: auch im wertvollsten nicht einseitig zu werden, sich nicht zu ausschließlich ins Eigenste zu vergrübeln. Er hat uns für alle Zeiten gelehrt, daß auch deutscheste Kunst der Anmut nicht zu entbehren braucht, daß auch weihevollste Tiefe das Gewand verklärter Formenschönheit anlegen darf. Wohl trägt eine solche Vereinigung der innersten Kräfte mehrerer Rassen das Zeichen unwiederholbarer Einmaligkeit auf ihrer von Sternenlicht gesegneten Stirn; aber daß sie, und wenn auch nur ein einziges Mal, möglich war, bewahrt auch den Vorkämpfer nordischer Kunst für immer vor blinder Selbstgerechtigkeit.

Gehört auch Ludwig van Beethoven (1770—1827) zu den eben genannten Grundfesten nordischer Tonkunst? Ja und nein.

Wir wollen nicht der häufig anzutreffenden Neigung nachgeben, Beethoven wegen der unabschätzbaren künstlerischen Bedeutsamkeit seines Schaffens ungeprüft der nordischen Rasse gutzuschreiben, sondern Schritt vor Schritt vorgehen. Zunächst das Aeußere! Günther unterschreibt das Beethovenbild in „Rasse und Stil" mit den Worten: „Vorwiegend ostisch, Augen blau." Heute neigt er der Ansicht zu, daß man aus dem Bildnis überhaupt kaum bestimmte Rassenzüge herauslesen könne. Clauß dagegen sagt: „Die Maße ostisch, der Ausdruck nordisch." Beide nehmen also nordisch-ostische Mischung an. Diese ist nach Beethovens Herkunft ohne weiteres denkbar. Unwahrscheinlich wären dinarische und westische Beimischung, die sich auch weder im Aeußeren noch in Lebensführung und Werken irgendwie spüren lassen. Dagegen erschiene fälische Beimischung nicht ganz ausgeschlossen.[2]) Die Frage lautet also: Läßt sich Beethovens seelische Welt aus nordisch-ostischer oder nordisch-ostisch-fälischer Mischung erklären?

„Bach ist Adel, Beethoven sucht Adel — so könnte man sich schlagwortartig und übertreibend ausdrücken", sagt Günther,[3]) und er will diesen verhältnismäßigen Mangel an Adel — denn das ist es doch —

[1]) I 167 ff.

[2]) Man vgl. dazu z. B. Moser III 33, Anm. 1, die Schilderung Beethovens durch einen Zeitgenossen. [3]) Rasse und Stil S. 31.

z. T. auch in Beethovens Lebensführung finden. Es ist aber die Frage, wieweit manche Einzelzüge in Beethovens Leben, die mit nordischer Haltung nicht übereinzustimmen scheinen, Ausflüsse seines eigentlichen Wesens sind, wieweit sie ihm durch sein persönliches Schicksal aufgezwungen wurden. Ostisch berührt am ehesten das, was Beethoven „aufgeknöpft" nannte: sein zeitweiliges Bedürfnis nach breit-behaglicher Entspannung, das „derbe Wohlbehagen" (Moser), die Neigung zu manchmal etwas vierschrötigen Scherzen. — Wenn man Beethoven einen „Demokraten" nennt, so muß man sich des Unterschiedes der Wortbedeutung zwischen damals und heute bewußt sein. Ein Vertreter breiiger Massengefühle ist er weiß Gott nie gewesen; auch das „Seid umschlungen, Millionen" macht ihn so wenig zum Demokraten in diesem Sinne wie den geistesverwandten Schiller.[1]) Den überragenden Menschen hatte er in Napoleon ehren wollen; erst als er ihn klein erfand, zerriß er seine Widmung. Das ist doch wohl aristokratisch gedacht!

Für eine spannungerzeugende Rassenmischung bei Beethoven scheint mir sein Einsamkeitsbedürfnis zu sprechen (soweit es sich nicht durch seine Ertaubung, also umweltbedingt, erklärt). Günther[2]) setzt sehr gut auseinander, daß der Mischling oft deshalb zur Einsamkeit neige, weil er „die Auseinandersetzung überallhin mit sich in eigener Seele" trage. Daran erinnert Beethovens Seelenleben unverkennbar. In dieses Bild des mit sich selbst Kämpfenden gehört m. E. auch ein Zug, den man oft als eine Tat geistiger Befreiung gepriesen hat: daß Beethoven als erster aller großen Schaffenden alle „Auftragsmusik" ablehnte, daß er sich nicht in ein festes berufliches Verhältnis begeben wollte. Man wird doch nicht das abweichende Verhalten aller seiner großen Vorgänger in diesem Punkte als geistige Unfreiheit hinstellen wollen. Sie waren frei, auch wenn sie dienten. Bei Beethoven dagegen mutet es einen an, als ob er, in seinem Innern mit unsichtbaren Fesseln ringend, sich der Freiheit auch äußerlich hätte vergewissern müssen; als ob er gefürchtet habe, den herabziehenden Gewalten zu erliegen, wenn er sich in ein äußerlich vielleicht hausbackenes Berufsverhältnis begeben hätte. Dieser Kampf gegen alles Einengende, so ergreifend und großartig, wenn man auf Beethoven allein schaut, enthält doch im Zusammenhange der Entwicklung als Kehrseite den Beginn der Entwurzelung, der Losreißung aus den Banden der Volksgemeinschaft, vom Boden des Handwerklichen, der die alten Meister so breit und sicher trug, den ersten leisen Vorklang des l'art pour l'art.

Mit Beethoven beginnt ja überhaupt recht eigentlich jene Vorstellung vom Künstler, die man „romantisch" genannt hat: die Vorstellung des mit dunklen Gewalten Kämpfenden, des „Zerrissenen" als besonders hoch zu schätzendes Inbild des Künstlers. So erhaben das

[1]) Vgl. Otto Baensch, Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie. Berlin und Leipzig 1930. Ebenso Günther, Ritter, Tod und Teufel S. 37f.

[2]) Der Nordische Gedanke unter den Deutschen S. 96.

Bild des Kämpfers bei Beethoven, infolge seiner einzelmenschlichen Größe, auch wirkt, so wenig entspricht ihm das Seelenleben der meisten andern großen Tondichter. Nicht als ob irgendeinem bedeutenden Menschen innere Kämpfe erspart blieben; aber das seelische Gleichgewicht erscheint doch bei einem Schütz, Bach, Händel, Gluck, Haydn auch im Kampfe nicht so in seinen Grundfesten erschüttert wie bei den verzweifelten Ausbrüchen, dem übermenschlichen Sich-wieder-Emporraffen Beethovens. Wie Beethoven den Kampf bestand, daß er Sieger blieb, das verdankt er seinen nordischen Seelenkräften; daß er ihn aber überhaupt antreten mußte, darin sehe ich eine Bestätigung seiner nordisch-ostischen Mischlingsnatur. Was wir hier — wissenschaftlich — „ostisch" nennen, das empfand er — menschlich — als die dunklen Gewalten, als das zu Ueberwindende in der eigenen Brust.[1])

Nun ist es bei Beethoven das Beglückende, daß dieses rassisch bedingte Schicksal des Kämpfenmüssens gegen dunkle Seelengewalten seiner Kunst dasjenige verliehen hat, was wir als besonders nordisch an ihr empfinden: das ewige Ringen um den Sieg, und das Erreichen des Sieges. Es ist kaum nötig, auszuführen, daß dies tatsächlich der wesentliche Inhalt seiner Tondichtung ist: alle Welt weiß es, hat es erschütternd erfahren. Doch wollen wir wenigstens, im Fluge einiges von seinem Schaffen überschauend, der allgemeinen Aufstellung einen faßbaren Inhalt geben.

Es ist kein Zufall, daß die Sonatenform, die schon durch ihren Formgedanken zur Aufnahme eines kämpferischen Inhalts vorherbestimmt war, durch den Zweiseelenmenschen Beethoven ihre letzte Krönung fand. Er hat ihren Sinn bis ins Letzte erfüllt: über ihn hinaus ist die Sonatenform nicht entwickelt worden. Naturgemäß verlegt die Betonung des Kampfes den Schwerpunkt in die Durchführung, erfindet schon den thematischen Urstoff im Hinblick auf spätere kämpfende Auseinandersetzung, steigert die thematische Arbeit in den Sinn einer seelischen Entwicklung hinein — lauter bezeichnend Beethovensche Züge. — Wenn man Fuge und Sonate beide als Formen musikalischen Werdens ansieht, so ist doch die Fuge mehr kampflos wachsendes, die Sonate mehr kämpfendes Werden — und siehe da: das wachsende Werden vollendet sich in dem vorwiegend nordischen Bach, das kämpfende in dem rassisch gemischten Beethoven! Ist das Zufall? Oder läßt es sich rein mit „Zeitgeist" erklären?[2])

Sehen wir aber auch andrerseits dieser Tatsache ins Auge: Daß mit Beethoven eine von inneren Spannungen erfüllte, ja von inneren Zwiespälten lebende musikalische Kunstform in Deutschland die herrschende, die vornehmste wurde, müssen wir doch wohl als das leise

---

[1]) In demselben Sinne äußert sich Günther, Der Nordische Gedanke, S. 94f. Aehnlich Aug. Halm, Beethoven S. 333.

[2]) Sehr wichtig ist, daß nur in nordischen Landen das echt nordische Seelengebilde der Sonate zur Blüte gelangt ist. Das Beste und Tiefste über die nordische Natur der Sonate steht bei Benz a. a. O. I 219—238 und I 372f. — einerlei, ob er musikgeschichtlich in jedem Satze unanfechtbar ist.

mahnende Zeichen des beginnenden Unfriedens, der geistigen Zersetzung, des rassischen Abstiegs deuten. Ich weiß, diese Deutung einer an sich herrlichen Form wird manchen mit Entrüstung erfüllen — aber geben die Geschicke der Tonkunst zwischen Beethoven und der Gegenwart der Deutung unrecht? Die polyphone Schreibweise mit ihrer Krone, der Fuge, hat Jahrhunderte hindurch gegrünt wie ein wurzelstarker Baum; die Sonatenform in ihrer wirklich sonatenhaften Haltung ist kurzlebig wie eine Wunderblume: eigentlich, allen „Entwicklungslinien" zum Trotz sei es gesagt, eigentlich beginnt und endet sie als geistig bedeutsame Gestalt mit Beethoven.

Bis zum Ueberdruß ist wiederholt worden, daß „durch Nacht zum Licht" das unausgesprochene „Programm" von Beethovens „großen" Symphonien sei. Wenn auch wir dies erwähnen, so nur deshalb, weil es ein bezeichnendes „Programm" für den Mann ist, in dessen Seele wirklich beides, Nacht und Licht, im Riesenkampfe lag; der die ganz persönliche — eben rassisch bedingte — Notwendigkeit empfand, sich zum Licht durchzuringen. Von den Gewittern einer furchtbar leidenschaftlichen Seele, die sich zumal in den großen Kopfsätzen der genannten Symphonien entladen, sagt Günther,[1]) Männer wie Händel und Gluck „wären durch manche Unmittelbarkeit unverhüllter, ungezügelter Empfindung bei Beethoven, durch manches scheulose Heraussagen seiner Kunst verletzt worden als Menschen rein nordischen Wesens". So wahr das ist, der Musiker muß dem doch entgegenhalten, daß keiner, schlechthin keiner von allen Tondichtern auch die furchtbarsten Ausbrüche der Leidenschaft mit strengem Künstlertum so bis in die letzte Note durchgeformt hat wie Beethoven. Darin spricht doch auch wieder der große Ueberwinder fesselloser Gewalten; der Mann, dessen Seele im eigentlich Formgebenden ihres Wesens nicht im Dienste des Dionysos, sondern des Apollo steht.

Daß ihn auch außerhalb der großen Symphonien vor allem die Welt nordisch gefärbten Heldentums anzog, beweisen u. a. die Gestalten, die ihn zu musikalischem Schaffen anregten: Prometheus, Coriolan, Leonore, auch Egmont — um diese erhabene Welt kreisen seine Künstlergedanken. Und überkühne Bezwingerträume rangen in seinem Geiste noch um Geburt und Formung, als ihm der Allbezwinger unter Blitz und Donner den Meißel aus der Hand riß; wir wissen es aus den Entwürfen zu einer zehnten Symphonie. Wahrlich, nur ein „Nachfahre der Drachentöter" (Benz) durfte es wagen, auf diese niebetretenen Schroffen seinen Siegerfuß zu setzen!

Warum Beethoven nur eine Oper schrieb, in der das nicht Opernmäßige das künstlerisch Beste ist, hat man auf alle mögliche Art erklären wollen. Das Einleuchtendste scheint, daß diese Kunstform ihm rassenseelisch nicht lag. Theatralische Begabung war ihm bei dem völligen Mangel an dinarischen und westischen Zügen nicht eigen;

---

[1]) Rasse und Stil S. 37.

sein dramatisches Wollen aber entlud sich in der Symphonie tiefer und freier, als es in der Oper möglich gewesen wäre.[1])

Es ist bekannt, wie einige der „kleinen" Symphonien zwillingshaft mit den gewaltigeren entstanden, z. B. die vierte mit der dritten, die sechste mit der fünften. Sollte nicht dieses Bedürfnis, sich in den Bezirken anmutiger Lieblichkeit von der heldischen Haltung gewissermaßen auszuruhen, auch auf rassische Urgründe zurückweisen; sollte es nicht beweisen, daß Beethoven in ihnen auch sein ostisches Seelenerbteil, das Gemütvolle und Warme, seine Mörike- und Thomaseele zu reiner Kunst emporgeläutert hat?[2])

Gewisse Züge nordischer Tonkunst, die schon mehrfach erwähnt wurden, finden sich auch bei Beethoven. Dahin gehört die überragende Wichtigkeit der reinen Instrumentalmusik für sein gesamtes Schaffen; ferner, daß er in ihr gerade zwei der vergeistigtsten, am wenisten auf stark sinnliche Wirkung gestellten Formen zur Vollendung führte: Klaviersonate und Streichquartett. In den letzten Sonaten und Quartetten zumal darf man bezeichnend nordische Alterswerke sehen; mancher Zug in ihnen erinnert an Bachs „Kunst der Fuge". Vielleicht sind es auch nordisch-ostische Alterswerke: wenn Günther dem nordischen Sinnen das ostische Grübeln gegenüberstellt und meint, bei achtsamem Hinhorchen finde man dies zweite auch bei Beethoven,[3]) so könnte man am ersten an diese Werke denken.

Nordisch ist er auch in seinem bedächtigen Reifen. Ernest[4]) stellt es als eine Art Gesetz auf, daß Beethoven in einer ihm neuen Gattung meist erst mit dem dritten Beleg von mehr anlehnender Haltung zu neuschöpferischer Freiheit überging. Welch maßvoll gesunde Haltung! Die unsinnige Anschauung, Beethoven habe mit Vorliebe „Formen zerbrochen", spukt nur noch in den Köpfen, die das romantische Beethovenbild mit sich schleppen. Hat er doch selbst gesagt: „Das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man daran denkt."

Wir glauben gezeigt zu haben, daß in Beethoven sein ostisches Erbteil im höchsten Sinne nicht als Hemmung, sondern als steter Auftrieb, als Steigerung des nordischen gewirkt hat. So ist er uns trotz seiner zweifellos nicht rein nordischen Natur zu einem der ergreifendsten Inbilder des nordischen Kämpfers und Helden geworden: des einsamen Kämpfers, über dessen Schaffen unsichtbar das Heldenwort Ulrichs von Hutten steht: „Ich hab's gewagt!"

Zwischen Beethoven und Schubert (1797—1828) besteht rassisch ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Haydn und Mozart: beide

[1]) Hier wäre der Ort, seines großen Zeitgenossen Cherubini zu gedenken, dessen eigentümliche geistige Verwandtschaft mit Beethoven schon manchem aufgefallen ist. Das muß sich daraus erklären, daß beide Männer die Formgesetze ihrer Seele im letzten Grunde von der nordischen Rasse her erhielten, wenn auch Cherubini ebensowenig wie Beethoven leiblich vorwiegend nordisch erscheint. — Vgl. Ludwig Schemann, Cherubini, Berlin und Leipzig 1925.

[2]) Vgl. Günther, Rasse und Stil S. 66.

[3]) Rasse und Stil S. 77.

[4]) Beethoven S. 103.

weisen körperlich eine ähnliche Rassenmischung auf, während sie doch geistig-künstlerisch sehr verschiedene Menschen sind. Schubert ist ostisch-nordisch wie Beethoven, aber in seinen Tönen lebt eine ganz andere Welt. Kann man diese ebenfalls in gewissem Umfange aus dem Zusammenwirken nordischer und ostischer Seelenkräfte erklären?

Schon aus den Zügen des Antlitzes scheint mir hervorzugehen, daß diese Kräfte bei Schubert in ganz anderer Weise zusammengewirkt haben als bei Beethoven. Bei diesem hat die vorwiegend nordische Seele den vorwiegend ostischen Gesichtszügen allmählich ihren Ausdruck aufgezwungen; es ist eine kämpfende Auseinandersetzung.[1]) Bei Schubert dagegen erscheinen die Züge beider Rassen im Antlitz mehr verschmolzen; die ostischen wirken als Sänftigung der nordischen. Und das ist auch der Gesamteindruck seines Schaffens: im ganzen erscheint es uns nicht als ewiger Kampf der Gewalten, sondern als ihr glücklicher Ausgleich. (Dadurch wird nicht ausgeschlossen, daß es auch bei Schubert Zerrissenheiten gibt, dunkle Abgründe, Zweiseelenmenschen-Stimmungen.) — Das „Sanftere" gegenüber Beethoven drückt sich auch darin aus, daß in Schuberts Zügen keine Spur fälischen Einschlages wahrnehmbar ist.

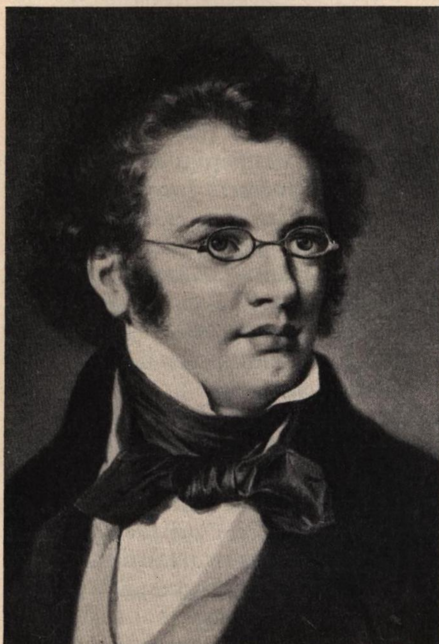


Bild 18. Franz Schubert (1797—1828)
ostisch-nordisch

Wenn in Schuberts Werk mehr von ostischer Seele übergegangen ist als in das unserer anderen großen Tondichter, so bedeutet das keine Minderung seines künstlerischen Wertes. Männern mit ostischem Einschlag verdankt gerade die deutsche Kunst viel von ihrer Wärme, ihrer Innigkeit, ihrem „Gemüt" — wer aber möchte im Ernst alle Werte missen, die in diesen Worten liegen? So fasse man das folgende als eine Ergänzung der Schilderung auf, die Günther[2]) von ostisch gemischten Dichtern und Malern gegeben hat.

„Ostischer Einschlag", heißt es an der genannten Stelle, „äußert sich gerne in einer gewissen Entspannung, Entstraffung der ‚Form',

[1]) Ueber das Verhältnis von Leib und Seele philosophisch zu handeln, ist hier natürlich unmöglich.
[2]) Rasse und Stil S. 64 ff.

bedingt durch den ostischen Hang zur Beschaulichkeit. Diese ostische Beschaulichkeit bewirkt im Kunstwerk gleichsam durch ihre Wärme eine gewisse Erweichung der Linienführung." Das paßt auf Schubert ausgezeichnet. Sehen wir zu!

Daß Schubert nicht nur in seiner Symphonik, sondern überhaupt in seiner großen Instrumentalmusik anderen Formgesetzen folgt als Beethoven, darüber ist man sich heute einig. Auch darüber, daß dies kein „Mangel" ist. Nicht ganz zutreffend aber scheint es mir, wenn man die Rechtfertigung in die Worte kleidet, „daß in Schubert schon wieder vollkommen neue ästhetische Gesetze tätig waren".[1]) Denn das „schon wieder" erweckt den Eindruck, es handle sich um ein Weiterschreiten auf einer Entwicklungslinie. Entwicklungsgeschichtlich aber hat Schubert mit Beethoven nur insofern etwas zu tun, als er von ihm, ebenso wie von Haydn und Mozart, kompositorisch-technische Dinge übernahm. Seelisch aber entwickelt er Beethoven nicht weiter, baut er nicht auf ihm auf; er steht in einer ganz andern Gattung des Schönen. Die „vollkommen neuen ästhetischen" Gesetze waren eben die eines andern Rassenstils; soweit ist Dahms' Worten unbedingt beizustimmen.

Welche Gesetzmäßigkeit durchleuchtet z. B. den Formenbau der H-Moll-Symphonie? Nicht die des Baumeisters, der einen Tempel errichtet in strengen Maßen, sondern die des seligen Naturgängers, der eine holde Landschaft durchstreift und einen Strauß von Wiesenblumen heimbringt. „Himmlische Längen" kann ein Spaziergang ohne Schaden tragen; einer geistig-dramatischen Entwicklung (wie bei Beethoven) müßten sie tödlich werden. Bricht man einen Tempelbau in der Mitte ab, so erhält man Trümmerwerk; auf einem Spaziergang dagegen kann man sich wohl sagen: Genug der Schönheit jetzt genossen! und kehrt befriedigt heim. Daher macht diese „Unvollendete" nicht den Eindruck eines Bruchstücks.

Solche „Entspannung", „Entstraffung", „Erweichung" der Formgedanken findet sich zwar nicht überall, aber doch sehr häufig bei Schubert. Wenn z. B. die gewaltige C-Dur-Symphonie in ihrer Stimmungswelt teilweise deutlich an Beethovens Heldenlieder gemahnt, so enthält sie doch auch die Welt Mörikes, Stifters, Thomas. Wenn in Beethovens Eroica das Hornthema anhebt, so spürt man: hieraus soll sich ein Geisterkampf gestalten; bei Schuberts Hornthema ist alles unendlich in der samtweichen, dunklen Sehnsucht des Themas selbst beschlossen, das nichts werden will, sondern selbstvergessene Schönheit singt. So steht in der Kammermusik etwa der nordischen, düsterstraffen Gedrungenheit des D-Moll-Quartetts ein Werk wie das Forellenquintett gegenüber als Vertreter überquellender, selig gelöster Entstraffung. Man vergleiche etwa den zweiten Satz mit seiner spaziergängerhaft lässigen und doch so hinreißenden Harmoniebewe-

[1]) Walter Dahms, Schubert S. 129.

gung: manchmal ist es, als biege man um eine Waldecke und es öffne sich plötzlich eine neue Aussicht.[1])

Die Harmonik Schuberts ist überhaupt rassisch bedeutsam. Nordische Harmonik würde man etwa gesund, klar, folgerichtig, einfach-kraftvoll nennen, an Höhepunkten groß, erhaben, erschütternd. Solche Töne kennt auch Schubert. Aber daneben schwingt in seinen Harmonien etwas, was er erst der deutschen Tonkunst, ja der Tonkunst überhaupt geschenkt hat: ein verzauberter Klang, eine verzehrende Süße, wie von fremden Wunderblumen. „Es war ihm", sagt Jean Paul einmal, „als wenn zwei einander entgegenwehende Stürme eine Rose mitten im Himmel schwebend erhielten." Sind hier nicht Schuberts Harmonien vorgeahnt — und zwar von einem Dichter, der auch ostischer Gemütswärme voll war?

Es ist bekannt, daß diese zauberhaften Wirkungen häufig auf dem Wechsel zwischen Dur und Moll beruhen. So sicher Schubert diesen nicht erfunden hat, so eigenartig wendet er ihn doch an. Nordische Meister erzielen mit ihm mehr verstandesmäßig beweisbare Wirkungen; bei Schubert aber sind es gleichsam traumwandlerische Eingebungen, deren überwältigende Schönheit sich dem wachen Kunstverstande kaum erklärt.

Durch diese erdenfernen Farbenspiele wie auch durch gewisse andere Eigenheiten (z. B. Bevorzugung der Subdominante) kommt jener Zug gelöster Weichheit in Schuberts Harmonik, den ich als ostisches Seelenerbteil ansehen möchte. Niemals aber wird er gefühlsselig; stets wahrt er die unsichtbare Grenze, jenseits deren das Weiblich-Warme ins Weibische umschlagen würde. Dieses Grenzgefühl aber für das seelisch Große und Kleine zeigt doch wieder, daß auch bei Schubert die eigentlich formende Seelenkraft das Nordische in ihm war. Könnte er wohl die gewaltige Nachbarschaft eines Beethoven spielend ertragen, wenn nicht hinter all seinen schönheitstrunkenen Klängen „jene antike Größe, jene schicksalsgewaltige Auffassung des Lebens" stände, die ihm Walter Niemann[2]) mit Recht trotz seines einfachen Menschentums zuschreibt?

Es ist klar, daß auch diese harmonischen Eigenheiten Schuberts vom nordischen Standpunkt aus unter den Begriff „Entstraffung der Form" fallen; ebenso klar aber, daß sie im Gesamtbilde unserer Tonkunst eine unschätzbare Bereicherung an Ausdrucksgewalt bedeuten.[3])

---

[1]) Zu den Naturvergleichen, die sich bei Schubert aufdrängen, vergleiche man Schumann (über Schuberts kleine Klavierstücke): „Es sind kleine Genien, die nicht höher als etwa die Höhe einer Blume über der Erde schweben." Damit kennzeichnet Schumann trefflich die (ja auch in ihm selbst lebendige) Neigung zum beschaulichen Stilleben, zum lyrischen Verweilen — zum ostischen „Gemüt". — In den großen Formen der Klaviermusik dagegen enthält Schubert auch viel Nordisches.

[2]) Brahms S. 360. Vgl. auch Dahms S. 274.

[3]) Vgl. die Betrachtungen über klassische und romantische Harmonik bei Blessinger, Die Symptome der Dekadenz in der Musik, Ztschr. f. Mus.-Wiss., IV, 1921/22, S. 170 ff.

Zusammenfassend könnte man sagen: Die neue Gefühlswelt, die mit Schubert so deutlich hörbar in die deutsche Tonkunst einbricht, ist weniger eine Folge der allgemeinen „romantischen" Grundhaltung seiner Zeit, sondern umgekehrt: er schuf (zusammen mit Beethoven) diese romantische Welt der Töne, weil in ihm eine Rassenmischung wirksam wurde, wie sie bisher in Tonkünstlern ersten Ranges noch nicht dagewesen war. Wie es aber kommt, daß solche Männer immer gerade dann auftreten, wenn der „Zeitgeist" sie gewissermaßen zu verlangen scheint, das kann auch die Rassenkunde nicht erklären; das dürfte ein Geheimnis der jenseitigen (metaphysischen) Gesetzlichkeit der Menschheitsentwicklung sein.

Wenn Schubert, seinem ostisch-nordischen Wesen gemäß, im großen Zuge der Entwicklung als Entstraffer der Form auftritt, so gebührt ihm doch auf einem Gebiete, trotz der lange vor ihm liegenden Anfänge, der Ruhm eines formalen Neugestalters: in der Liedkomposition. Und daß er hier Neugestalter war, scheint mir wieder rassisch wichtig. Alle Schöpfernaturen ersten Ranges vor ihm waren Vollender großer Formen; es sei an Schützens und Bachs Passion und Kantate, an Händels Oratorium, an Glucks und Mozarts Oper, an Haydns und Beethovens Sonate und Symphonie erinnert. Schubert dagegen vollendet eine Form ausgesprochener Kleinkunst. Bauende (synthetische) Kräfte waren dazu nicht notwendig, wohl aber eine Seele, die in den kleinsten äußeren Rahmen ein Höchstmaß von lyrischer Wärme, Fülle, Sättigung zu bannen wußte. So scheint mir Schuberts Tat der Schöpfung des deutschen Liedes eine ausgesprochen nordisch-ostische Kunsttat. (Es ist wohl kein Zufall, daß die großen Lyriker deutscher Zunge vielfach ostische Beimischung zeigen.)

Das heißt aber nicht, daß nun etwa jedes einzelne Schubertlied in seiner musikalischen Haltung ostischen Stiles sei. Wenn Moser die biedermeierliche Auswahl der Schubertalbums beklagt, so heißt das in der Sprache der Rassenforschung: durch die ostische Auswahlrichtung solcher Sammlungen wird der nordische Liedermeister verdeckt. Es genüge, daran zu erinnern, daß neben den „taufrischen und urdeutschen" (Moser) Müllerliedern die ragenden Höhen Goethescher Gedankenlyrik stehen. — Nicht beziehungslos aber stehen diese beiden Welten nebeneinander. So wie der Schubert des „kleinen" Liederstils durch sein nordisches Erbe vor Enge und Kleinlichkeit bewahrt bleibt, so schwingt in seinem „großen" Stil jene herzliche Wärme mit, die von „klassischer Marmorstrenge" weit entfernt ist. Sind nicht Lieder wie „Ganymed", „Der Wanderer", „An die Leyer", „Die Allmacht" Sinnbilder dieser Durchdringung? Vielleicht beruht gerade auf ihr das „Urdeutsche" Schuberts; denn wenn nordisch-ostisch auch keine „urdeutsche" Rassenmischung ist, so doch heute die häufigste; ein aus ihr erwachsener Kunststil wird also den breitesten Widerhall finden.

Auf das rassenkundlich aufschlußreiche Verhältnis Schuberts zu seinen Dichtern kann hier nur im Vorbeigehen hingewiesen werden. Ein Zug aber, der mir ostischer „Entstraffung" geradeswegs entgegen-

gesetzt scheint, sei mit Nachdruck betont: des Meisters rastlose Arbeit an seinen Liedern. Mit Recht hebt Dahms dieses hochtrachtende, hartgemute Vollendungsstreben immer wieder hervor.[1])

Als Chorkomponist, vor allem in seiner Kirchenmusik, mag Schubert mehr nach der ostischen Seite seines Wesens geneigt haben. Wie völlig ihm dinarische oder westische Züge fehlen, beweist m. E. auch sein Versagen im eigentlichen Opernstil.[2])

„Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen", singt Brahms; Schubert aber ging mit 31 Jahren dahin, wie Mozart mit 35. Und bei beiden zeigen sich dem sinnenden Auge vor ihrem frühen Ende noch unendliche Entwicklungsmöglichkeiten leise angedeutet. Ob nicht auch diese Götterjünglinge, wenn sie die Fünfzig, die Sechzig erreicht hätten, ihre „Kunst der Fuge", ihre „letzten Quartette" geschrieben hätten, und ob sich damit ihr Bild nicht noch viel weiter ins Nordische hinein verschoben hätte — wer will das sagen?

---

[1]) Vgl. S. 25, 40ff., 59, 69, 72, 90, 99, 257, 291; auch Moser III 50 und 58.

[2]) Vgl. Adlers treffende Ausführungen über den stilistischen Unterschied zwischen eigentlichem Lied und Opernlied a. a. O. S. 193.

Dreizehnter Abschnitt

Romantik

Noch einmal tritt uns mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts in verstärktem Maße jene Schwierigkeit entgegen, die uns am Anfang der Neuzeit empfing: das ungeheure Anwachsen des Stoffes, die ins Vielfache gesteigerte Unübersichtlichkeit des Geschehens. Doch es ist auch unnötig, jeden dem Musikfreunde geläufigen Namen zu nennen. Die Darlegungen der vorhergehenden Abschnitte setzen den Leser hoffentlich in den Stand, von manchem hier flüchtig oder gar nicht genannten Künstler sich selbst ein rassisches Bild zu machen. So wollen wir, bevor wir uns Richard Wagner zuwenden, lieber einige allgemeine Betrachtungen anstellen, die für die rassische Lage in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtig sind.

Die Vermischung der europäischen Rassen, ein Jahrhunderte dauernder Vorgang, gerät mit dem 19. Jahrhundert in außerordentlich schnelles Zeitmaß.[1]) Wir nähern uns dem Zeitalter der Allvermischung; immer bunter wird das Bild der Strebungen, immer häufiger das Auseinanderfallen des körperlichen und des seelischen Erscheinungsbildes, immer vielgestaltiger die Macht der Umwelteinflüsse. Aus diesem brodelnden Hexenkessel Einzelpersönlichkeiten herauszufischen und über sie etwas rassisch Sicheres auszusagen, wird immer schwieriger; um so leichter dagegen, aus dem Gesamtbilde der Tonkunst dieser Zeit die beherrschende rassische Tatsache der Allvermischung herauszulesen. Denn dieses Gesamtbild heißt: deutlich beginnende Auflösung. „Die Selbstherrlichkeit des Klassikers ist ... verschieden von der des Romantikers ... der Klassiker strebt die volle Kraftentfaltung bei Beobachtung der immanenten Gesetze der von ihm geübten Stilrichtung an. Er schafft innerhalb, der extreme Romantiker außerhalb der Regel."[2]) Man braucht die Tonkunst seit dem Tode Schuberts nicht in Bausch und Bogen zu verfluchen und wird dennoch zugeben müssen, daß seit 100 Jahren aus ihrer Entwicklung etwas geschwunden ist, was vorher darin war. Dies Etwas scheint mir die Folgerichtigkeit einer im wesentlichen von einer Rassenseele bestimmten Kunstentfaltung.

Drei Zeiten dürfen wir mit Adler[3]) das Merkmal des „Klassischen" im Sinne der Vollendung zuerkennen: der a cappella-Kunst, der Altklassik Händels und Bachs mit dem Mittelpunkt der Fuge, der Neuklassik der Wiener mit der Hauptform der Sonate. Das nordische Grundwesen dieser drei Zeiten suchten wir zu erweisen. Welches ist nun wohl die musikalische Hauptform des 19. Jahrhunderts? Stellt man, wie billig, die überragende Gestalt Richard Wagners in den Mittelpunkt,

---

[1]) Einzelheiten vgl. bei Günther, Rk. d. d. V. Kap. 22 und 23.
[2]) Adler a. a. O. S. 229.
[3]) a. a. O. S. 225.

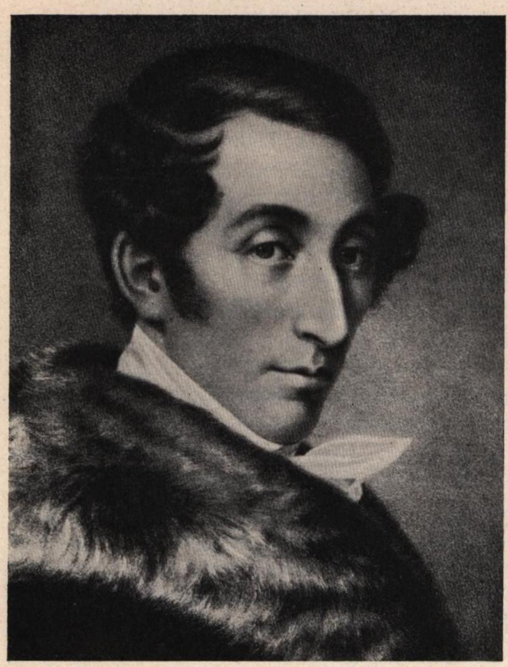


Bild 19. K. M. v. Weber (1786—1826)
vorwiegend dinarisch

so ist es das Musikdrama. Das aber scheint mir rassisch aufschlußreich, daß eine Form, die bisher neben den Hauptströmen des germanischen Musikschaffens herlief, nun in seinen Mittelpunkt dringt.

Nun könnte man sagen: Durch diesen Vorgang wird eben die Opernform endgültig germanisiert; der nordische Geist erobert sich im 19. Jahrhundert endgültig diese Form, in der er sich bisher nur gelegentlich (z. B. in Gluck) ausgesprochen hatte. Dieser Gedankengang erschiene mir höchst anfechtbar. Zwar hat man etwa bei K. M. von Weber mit Vorliebe das „echt Deutsche" seiner Kunst betont; unmöglich aber kann das bei ihm im Sinne von „vorwiegend nordisch" verstanden werden. So vorwiegend dinarisch vielmehr, wie Weber körperlich erscheint, ist er auch als Musiker.

Lassen wir den „Freischütz", auf den sich die Anschauung vom „echt deutschen" Weber ja hauptsächlich stützt, zunächst beiseite. Sein übriges Schaffen, die Instrumentalmusik so gut wie die bekannteren Bühnenwerke, etwa „Oberon" und „Euryanthe", zeigen aufs klarste dinarische Züge: hinreißenden Schwung, sprühendes Feuer (Allegro con fuoco ist die richtige Bezeichnung!), einen eigentümlich ritterlichen Klang (punktierte Rhythmen!), reiche Farbigkeit in Harmonik und Instrumentation (Klarinette, Horn!), eine gewisse Neigung zur Gefühlsseligkeit, vor allem aber zum Theatralischen. Den Faltenwurf des geborenen Bühnenmenschen verleugnet er nie, ob er nun Instrumentalmusik oder Kirchenmusik schreibt; auch jene kennzeichnende Vereinigung der Fähigkeiten des Kapellmeisters und des Spielleiters, die wir bei Wagner wiederfinden, besitzt Weber schon.[1])

Die ausgeprägte Neigung zum Virtuosen in seiner Instrumentalmusik, die sich immer wieder aufdrängenden Wörter „Brillanz",

---

[1]) Vgl. Erwin Kroll, Carl Maria von Weber, Ztschr. f. Mus.-Wiss., Jahrg. 8 (1926) S. 513 ff.; viel Uebereinstimmendes bei Moser III 84 ff.

„Esprit", „Elan" lassen die Frage auftauchen, ob Weber auch westisches Blut besaß. Hört man, daß ein Urgroßvater mütterlicherseits Franzose war,[1]) so erscheint das nicht ganz ausgeschlossen. Allerdings war dieser Vorfahr aus der Bretagne. Die Züge des Weberschen Schaffens lassen sich auch ohne Annahme westischer Einschläge verstehen.

Blickt man nun von hier zurück auf den „Freischütz" und gibt zu, daß dieser musikalisch doch im ganzen keine andern Züge zeigt als die eben geschilderten, so kann man das mit jener Behauptung vom „echt deutschen" Freischütz nur so vereinbaren, daß zu Webers Zeit die seelischen Züge der dinarischen Rasse längst an ihrem Teil die deutsche Gesamtseele mitbestimmen. Die tiefe Naturliebe z. B., die „Romantik des deutschen Waldes", ist ebensogut dinarisch wie nordisch.[2])

Die Lieder Webers verraten, im Gegensatz zu Schubert (vgl. S. 218, Anm. 2), ausgeprägt dinarisches Wesen. Moser spricht gelegentlich von Webers „Gabe flotten Schlagertums"; es ist dieselbe Grundkraft, die auch Webers Bühnengesängen ihre Wirkung sichert. Bei aller Schönheit klingt hier ein etwas vergröberter, ein nicht rein lyrischer Ton; jene al fresco-Wirkung, die für Bühnenmusik unentbehrlich ist. Denkt man sich aber „Leise, leise, fromme Weise" im Konzertsaal, so fehlt eine letzte Tiefe und Feinheit, es wirkt ein klein wenig grobschlächtig — und das eben ist dinarisch.

Eine Grundkraft romantischer Zeitalter ist die Flucht aus der Gegenwart. Sie äußert sich in der Kunst wie auf andern Geistesgebieten in zweifacher Weise: als Vergangenheitsbegeisterung und als Zukunftssehnen. Vom rassischen Standpunkte aus ist Vergangenheitsbegeisterung bedenklich. Denn sie entsteht erst, wenn das Bild der Gegenwart durch Niedergangserscheinungen unbefriedigend wird.

In der Tonkunst der romantischen Zeit erwacht als Folge solcher Stimmungen der Drang, alte Meister wieder zu entdecken. So Herrliches dieser Drang uns auch geschenkt hat — man denke an die Eroberung Baschscher Musik —, so paßt doch auch er in das Gesamtbild einer Auflösungszeit. Solange die Künstlerschaft eines Volkes das Gefühl hat, aus dem Vollen ihrer Kraft zu schöpfen, gräbt sie nicht in alten Schätzen; im Gegenteil: mit rücksichtsloser Kraft stößt sie kaum Vergangenes ins Grab. So ging es der Polyphonie, als um 1600 der stile nuovo entstand; so war Schütz zu Bachs Zeiten bereits vergessen, so Bach zur Zeit seiner Söhne. Neue Herrlichkeiten wuchsen ja auf — was sollte man mit den alten? Jetzt aber beginnt die Zeit, da man alte Perlen bedachtsam vom Staube reinigt: so hell sie funkeln, es beweist doch, daß die Perlensammler selbst beginnen, sich arm zu fühlen.

„Wo alte Meister wieder entdeckt werden", sagt Moser,[3]) „schätzt

[1]) Fr. Hefele, Die Vorfahren C. M. von Webers. Karlsruhe 1926.

[2]) Die Hinweise Aberts und Kretzschmars erweisen übrigens, daß durchaus nicht alle Beurteiler den „Freischütz" als so kennzeichnend deutsch empfinden wie der geruhsam-gefühlvolle Bürger.

[3]) a. a. O. III 77f.

man sie nicht so sehr ob ihres strengen Könnens, sondern umschwärmt sie ob des altertümlichen Reizes und legt wesensfremde romantische Stimmungswerte in sie hinein." Vergleicht man damit unsere heutige Art der Wiedererkämpfung alter Meister, so darf man doch wohl sagen, daß wir die Alten mehr um ihrer Eigenwerte willen suchen. Diese Werte aber sind nordischer Art. Und so suchen wir tatsächlich wieder mit größerer Bewußtheit die wirklichen Kraftquellen unseres künstlerischen Seins. Vielleicht ist das für uns ein Grund zu froher Hoffnung.

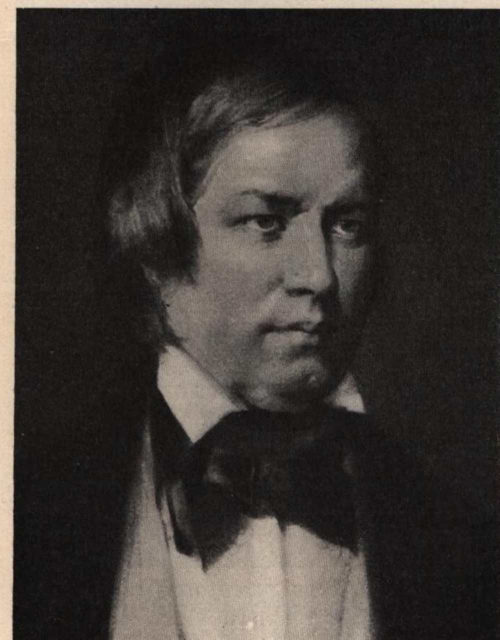


Bild 20. Robert Schumann (1810—1856) nordisch-ostisch

Es entspricht dem übrigens, daß weite Kreise, besonders der heutigen Jugend, die musikalische Romantik „ablehnen". Wir kommen auf diese Erscheinung zurück.

Die andere Seite der Gegenwartsflucht ist die Sehnsucht nach den Herrlichkeiten einer noch nie erklungenen „Zukunftsmusik". Wir haben kühne Neulandsuche des öfteren als nordisch erkennen wollen; was aber jetzt sich äußert, ist etwas anderes. Es trägt häufig schon die Züge halt- und wurzellosen Herumsuchens nach Unerhörtem aus dem Gefühl nervöser Uebersättigung heraus. Diese Stimmung braucht man nicht einer bestimmten Rasse zuzuschreiben; sie entsteht vielmehr notwendig mit starker Rassenmischung und der damit gegebenen seelischen Richtungslosigkeit.

Moser hat[1]) eine gedrängte Uebersicht über die Wandlungen von Melodik, Harmonik, Instrumentation, Rhythmik und Formenwelt gegeben, die mit diesem Neuerungsstreben Hand in Hand gehen: unverkennbar weisen die meisten dieser Wandlungen in unnordische Richtung. Auch der Zug zur „Charakteristik um jeden Preis" — also auch um den Preis der Schönheit! — ist kennzeichnend für Auflösungszeiten. Das Inbild der nordisch-klassischen Zeiten bestand da-

[1]) a. a. O. III 76 ff.

gegen „in der relativen Ausdruckskraft bei innerer Zurückhaltung, um eine gewisse Schönheitsgrenze nicht zu überschreiten“.[1])

Im Zusammenhang mit dem Streben nach Neuem, Unerhörtem steht m. E. die Neigung der Romantiker, mit der Feder für ihre Ziele zu kämpfen. Eine Reihe sehr verschiedenartiger Gestalten von schriftstellernden Musikern zieht da an uns vorbei; man denke an Wackenroder, E. Th. A. Hoffmann, Weber, Schumann, Wagner, nicht zu gedenken der kleineren Mitläufer. Auch das ist kein auf bestimmte Rassen zurückführbarer Zug, sondern ein allgemeines Zeichen der Auflösung, der Richtungslosigkeit. (Höchstens könnte man in dem darin liegenden Zug zum Verstandesmäßigen — der aber erst allmählich auftaucht — ein stärkeres Mitwirken des jetzt an die Oberfläche drängenden Judentums erblicken.)

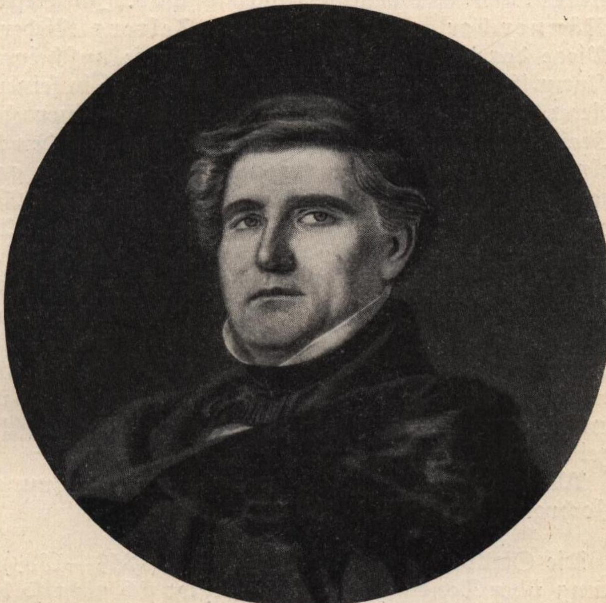


Bild 21. Carl Loewe (1796—1869)
nordisch-fälisch

Ueber „das Zeitalter der ästhetischen Tees, der philosophischen Konditoreien, Kaffeestuben, Weinkellerstammtische, Künstlerklubs“[2]) heben sich ja die eben genannten schriftstellernden Musiker durch den Wert ihrer Schriften hoch hinaus, nicht aber eigentlich durch die Richtung ihrer Tätigkeit. — Auf Robert Schumanns rassisch schwierige Erscheinung kann hier nur hingewiesen werden. Er ist, weil eine ausgesprochene Ausnahmebildung, ein nicht sehr ergiebiger Fall.[3]) Seiner leiblichen Erscheinung nach war er nordisch-ostisch; das Wesen seiner Kunst läßt sich damit wohl in Einklang bringen. Das Zweiseelenhafte seiner Veranlagung hat er selbst in seinen Phantasiegestalten Florestan und Eusebius geschildert.

---

[1]) Adler a. a. O. S. 225. [2]) Moser a. a. O. III 78.

[3]) In der Politisch-Anthropologischen Revue, V 253, wird seine geniale Anlage als „kostbare Perle in der Muschel nicht-typisch gelagerter biologischer Determinanten“ bezeichnet. —Vgl. auch Ztschr. f. Musik 1926 S. 99.

Wie bei Schumann, so zeigt sich noch bei einer ganzen Reihe seiner Zeitgenossen, daß ostische Einschläge im 19. Jahrhundert auch bei den bedeutenden Männern häufiger werden. Beispiele dafür sind etwa Spohr, Marschner, Lortzing, Loewe. Sie alle zeigen in ihrer Kunst ostische Züge neben nordischen.[1]

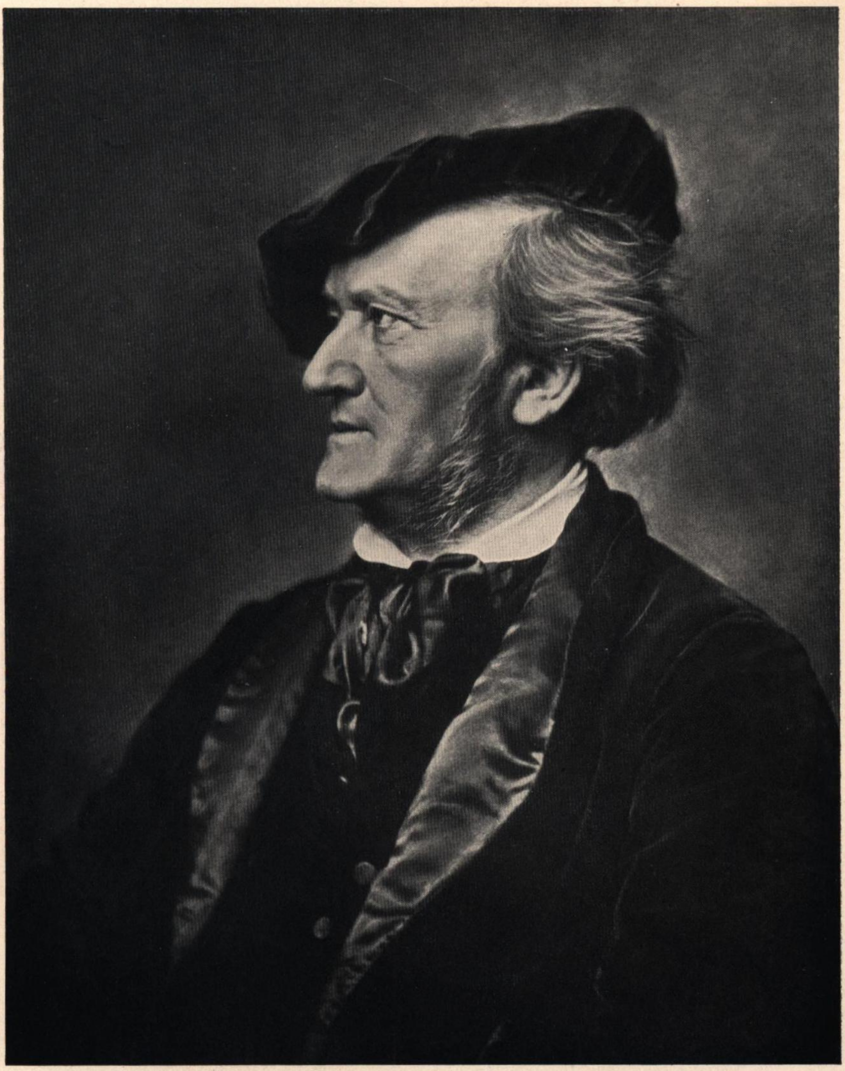
Stärkeren Einschlag ostischen Geistes zeigen auch gewisse Gesamterscheinungen des musikalischen Lebens der Zeit. Man lese z. B. bei Moser[2]) die reizende Schilderung des musikalischen Biedermeier, wo das deutlich spürbar wird. In dieser Luft blühte der Männerchor auf. Mag auch Zelters Liedertafel, die an der Wiege des Männerchors steht, durch die anscheinend stark nordische Natur ihres Schöpfers strenger geartet sein: in seiner späteren Haltung bietet der Männergesang doch das Bild einer stark von ostischen Seelenwerten bestimmten Musikübung. Entstanden ist er hauptsächlich als „Lied im Freien zu singen"; und das zeigt ganz richtiges Stilgefühl. Denn da treten mit Recht die künstlerischen Ansprüche gegen die herzliche, bescheidene Freude am selbstgeschaffenen Klang zurück. Das anziehendste Beispiel für diese geistige Haltung ist Friedrich Silcher mit seiner Liedertafel. Silcher selbst scheint leiblich dinarische Züge gehabt zu haben, und als eine dinarisch-ostisch-nordische Mischung wird man auch die Musikübung der Liedertafeln am besten bezeichnen. Ueberwog aber beim altdeutschen Volksliede bei ähnlicher Mischung das Nordische (vgl. Abschnitt VII), so hier offenbar das Ostische; die innigwarme Herzlichkeit neigt manchmal zum Gefühlsseligen und zum geistig allzu Genügsamen.[3]

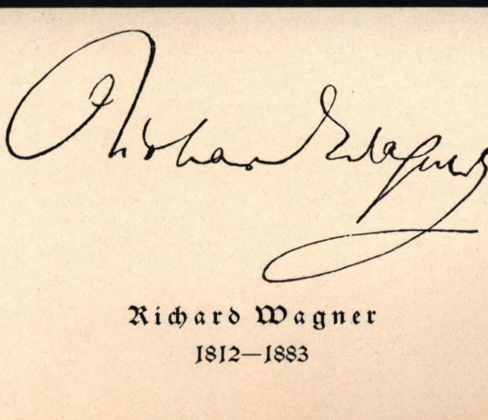
Wir wenden uns nun zu der ragenden Erscheinung der musikalischen Hochromantik: zu Richard Wagner.

Die Stellung Richard Wagners (1813—1883) in einer Betrachtung über Tonkunst und Rasse ergibt sich nicht so leicht, wie mancher meinen möchte. Wer in ihm einfach den musikdramatischen Erneuerer germanischer Heldensage sieht, den dünkt es vielleicht selbstverständlich, daß er ein besonders nordischer Musiker, ja wohl gar ihrer aller Krönung sei. Es fehlt aber nicht an Stimmen, die sich ganz anders vernehmen lassen.

[1]) Bei Loewe wie später bei Plüddemann darf man sich nicht durch die Stoffe der Balladen täuschen lassen, die, dem Wesen der Ballade entsprechend, überwiegend nordisch sind. Es ließe sich bei Loewe bis in die musikalische Haltung der einzelnen Ballade hinein die Verquickung nordischer und ostischer (oder fälischer?) Seelenhaltung aufweisen. Das ist das, was Moser (III 139) „die ihm eigentümliche Mischung von biedermeierlicher Gebundenheit und Genialität erster Ordnung" nennt. [2]) III 151 ff.

[3]) Damit soll nicht in das Horn der heutigen Verächter der „Liedertafelei" gestoßen werden; im Gegenteil könnte man behaupten, daß manche Erscheinung des heutigen Männerchorbetriebes — übertriebene Schwierigkeit, um jeden Preis konzertmäßige Aufmachung, Wettsingewesen, häufiges Mißverhältnis zwischen technischen Anforderungen und tatsächlicher musikalischer Bildung der Sänger — vom Standpunkte einer gefühlssicheren rassenstilistischen Einschätzung angreifbarer ist als die vielgeschmähte Liedertafelei. — Vgl. Adler a. a. O. S. 167.





Richard Wagner

1812—1883

Den bedingungslos Wagnerbegeisterten stehen gerade unter ernsten Musikern nicht wenige gegenüber, die seine Musik „nicht mögen", wie sie sagen. Aehnlich bei den Kunstphilosophen: diese betrachten ihn als das Urbild eines germanischen Künstlers, als den Vollender germanischen Kunstwollens; jene sehen in ihm so etwas wie den bösen Geist der deutschen Musik.

Untersuchen wir, ob die einander so schroff widersprechenden Meinungen sich etwa zum Teil aus rassischen Umständen erklären lassen.

Bei Wagner müssen wir gerechterweise den Grundsatz, das Rassenbild nur aus der Musik des Mannes erstehen zu lassen, durchbrechen. Wenn wir dieses Bild bei einem Manne, dessen Wirksamkeit weit über das Gebiet der Kunst hinausgeht, nur aus seinen Tönen zeichnen wollten, würden wir uns wichtige Quellen der Erkenntnis ohne Not verschütten. Ziehen wir aber Schaffen und Denken, Wesen und Lebensgang in den Kreis der Betrachtung, so wird gerade bei Wagner die Untersuchung derart weitschichtig, daß der Leser auf diesen wenigen Seiten nicht mehr als Andeutungen erwarten darf; gewissermaßen das Inhaltsverzeichnis eines Buches „Richard Wagner und die Rassenfrage", das einmal geschrieben werden müßte.

Während seines ersten Pariser Aufenthaltes (1839—42) erfuhr Wagner mit jener schlagwetterartigen Gewalt, mit der er alles erlebte, die Bedeutung seines Deutschtums für seine Kunst. Das hatte zur nächsten Folge, daß er sich hinfort mit seiner Stoffwahl auf einen Umkreis festlegte, der immer wenigstens in Beziehung zum Deutschtum oder Germanentum stand. Vor der Pariser Umkehr entstanden die Feen, das Liebesverbot und Rienzi, in und nach ihr die Werke vom Fliegenden Holländer bis zum Parsifal.

Es fragt sich nun, wieviel das rassisch bedeutet. Nach meiner Ueberzeugung recht wenig. Wir haben gesehen, daß Künstler wie Bach, Händel, Gluck, die sozusagen niemals deutsche Stoffe wählen, dennoch höchst nordische Menschen sind. Das Umgekehrte kann man heute beobachten: so mancher sucht sich germanische Stoffe aus, verrät aber in der Behandlung recht wenig von nordischem Geiste. Es wäre bei Wagner also weiter zu fragen, ob denn dieser Geist, also die Personen, die Geschehnisse, der Gedankengehalt, nordisch anmutet.

Entspricht Wagners Menschenwelt unserer Vorstellung vom nordischen Menschen? Ich glaube, man wird sich ebenso schwer zu einem bedingungslosen Ja wie zu einem vollkommenen Nein entschließen können. Am ehesten könnte man das Inbild des nordischen Menschen noch in einem Hans Sachs, einer Isolde finden; dagegen gerade bei dem stofflich germanischsten Stück, dem Ring des Nibelungen, mutet die Personenzeichnung durchaus nicht durchgängig nordisch an. Selbst wenn Wagner nicht vorhatte, Charakterdramen zu schreiben, sondern Ideendramen, wie Chamberlain bemerkt,[1]) dürfte man vermuten,

[1]) Richard Wagner, 5. Aufl., München 1910.

daß ihm seine Menschen unter der Hand nordisch geraten wären, wenn er selbst es war.[1])

Bei der Beurteilung des Gedankengehaltes gilt es äußerste Vorsicht. Wagner hat selbst bekannt, daß sogar der Schöpfer vor den Gedanken seines eigenen Werkes wie vor einem Rätsel stehen könne.[2]) Wir nähern uns dem Gegenstande daher besser von der andern Seite und fragen: Welche Gedanken müßte wohl ein Drama verkörpern, um nordisch auf uns zu wirken? Das „Heilsereignis" des antiken Dramas, sagt Benz,[3]) sei im antiken Sinne religiös, „weil es kein Jenseits verheißt, und den Sinn nicht in einer anderen Welt sucht, sondern durch plastische Gestaltung auch des zerschmetternden Schicksals den wahren amor fati einer weltlich-heldenhaften, schlechthin tragischen Gesinnung besiegelt". Das ist derselbe Grundgedanke, den Günther in „Ritter, Tod und Teufel" Schicksalsbereitschaft, Schicksalstreue, Bejahung des Kampfes um der Bewährung willen nennt. Durchdringt dieser Gedanke auch Wagners Welt? „Seine Helden lechzen nach Erlösung in Selbstaufgabe und Tod; „das Ende, wie ihr Wunsch es will", gewährt ihnen ihr Dichter ..." (Roethe). Bricht etwa ein Macbeth in der belagerten Burg, ein Hagen im brennenden Saal, ein Roland in Roncevalles, ein Gunnar im Schlangenhof in Wagner-Wotans verzweifelten Ruf aus: „Das Ende, das Ende!"? Der nordische Mensch sehnt nicht den Untergang herbei als eine Erlösung vom Sein, sondern er sieht ihm festen Auges entgegen, wenn das Schicksal ihn fordert; sein eigentliches Lebensgefühl aber heißt: „Allen Gewalten zum Trutz sich erhalten!"

Man kann diese Darstellung ganz einseitig nennen; kann ihr vorwerfen, sie betone viel zu stark das Schopenhauersche, die Verneinung des Willens zum Leben. Und es ist zuzugeben, daß man aus manchem auch das Gegenteil herauslesen kann. Das führt Chamberlain sehr überzeugend aus.[4]) Parsifal z. B. ist nach Chamberlain[5]) das Urbild eines tatfrohen Helden, eines vollbewußten Mannes, „der sich zur Erfüllung einer höchsten Aufgabe bestimmt erkennt, der seinen Willen in den Dienst dieses Höchsten bändigt und der mit Hilfe dieser geläuterten Willenskraft zahllose Nöte überwindet, ‚Kämpfe und Streite' besteht, bis er zuletzt als der stärkste aller Helden gekrönt wird. Von der Impotenz willensschwacher Keuschlinge ist wahrlich hier nichts zu spüren! In Parsifal, dem Werk seiner letzten dreißig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben mußte: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht."[6])

---

[1]) Zu vergessen ist allerdings nicht, daß durch die große Menge nichtnordischer Darsteller auf der heutigen Opernbühne Wagners Menschenzeichnung häufig verfälscht werden dürfte.

[2]) Vgl. das verblüffende Beispiel, das Chamberlain S. 201 f. von Wagners verschiedenen Deutungen des „Ringes" gibt.

[3]) a. a. O. II 363. [4]) a. a. O. S. 193 ff., 203 ff. [5]) S. 435 ff.

[6]) Eigentümlich ist, daß gerade die Behauptung des letzten Satzes von Benz angegriffen wird (a. a. O. II 44): eine Dichtung, die dem inneren Sinn der

Wer wollte leugnen, daß eine solche Deutung sich allerdings sehr nordisch liest? — Einen unnordischen Zug jedoch geben alle Beurteiler zu: die starke Betonung des Erlösungsgedankens. Erlösung vom Fluch sucht der fliegende Holländer, von sündiger Liebe Tannhäuser, im Verzicht endet „Lohengrin", ebenso der Nibelungenring in seiner Hauptperson; in „Tristan und Isolde", das nach Chamberlain „eine Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben" ist, klingen meines Erachtens viel eher Liebe und Todessehnsucht in eins, und auch „Parsifal" schließt doch mit den Worten: „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser." Das Gefühl der Erlösungsbedürftigkeit aber bezeichnen die Darsteller der seelischen Rasseeigentümlichkeiten, vor allem Clauß und Günther, als einen Hauptzug der vorderasiatischen Rasse; Clauß nennt sie geradezu den „Erlösungstypus".[1]

An die Frage, ob Wagner leiblich vorderasiatische Rasseneinschläge hatte, tritt man anscheinend nicht gern heran. Sie löst sich bekanntlich in die andere Frage auf, ob der Polizeiaktuarius Wagner oder der Schauspieler Geyer Wagners Vater gewesen ist. In dem Buche Bournots[2] wird nachgewiesen, daß erstens die Geyer-Vermutung mindestens nicht zwingend sei, daß aber zweitens, selbst wenn sie stimmt, dies für die Annahme jüdischen Blutes bei Wagner nichts beweise. Die Vorfahren Geyers sind nach Bournot mehrere Geschlechter lang als ehrsame Organisten nachweisbar; in diesen Kreisen aber darf eine jüdische Heirat im 17. und 18. Jahrhundert als fast ausgeschlossen gelten. Die drei Selbstbildnisse Geyers in Bournots Schrift zeigen nach Günther keine vorderasiatischen Einschläge.[3]

Bedenkt man, daß vorderasiatische und dinarische Rasse irgendwie zusammenhängen, so wäre es das Nächstliegende, Wagners „Erlösungstyp" aus seinen dinarischen Einschlägen zu erklären. Solche hatte er bestimmt; das beweist sein leibliches Bild und, wie gleich zu zeigen, seine Musik.[4]

Das Wesen von Wagners Tonkunst erklärt sich aus nordisch-dinarischer Mischung vollkommen zwanglos. Man vergleiche zum fol-

Beethovenschen Symphonie (durch Nacht zum Licht) entspreche, habe Wagner nicht schaffen können.

[1]) Auf den Zusammenhang zwischen dem Gedanken der Erlösung und dem des Mitleids, welch letzterer bei Wagner ja auch hervortritt, sei wenigstens hingewiesen.

[2]) Ludwig Heinr. Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagners. Leipzig 1913.

[3]) Benz, der von Wagner wirklich ein stark „asiatisch verzerrtes" (Moser) Bild zeichnet, lehnt sonderbarerweise die rassische Deutung ab (II 109). — Eine andere Nachricht, die allerdings nicht mehr Wagner selbst betrifft, sei hier festgehalten: Im Semi-Kürschner, 2. Aufl., 1929, Bd. I S. 579, 2ff., wird unter dem Kennwort „Bethmann" nachgewiesen, daß Cosima Wagner ein Viertel jüdisches Blut hatte. Der Nachweis erscheint unanfechtbar; die Folgerungen liegen auf der Hand.

[4]) Es sei zur Stützung dieser Ansicht auf Bruckner vorgedeutet. Er war vorwiegend dinarisch; andrerseits schöpfte seine Kunst die stärksten geistigen Antriebe aus dem Gefühl der Erlösungsbedürftigkeit.

genden das in früheren Abschnitten über dinarischen Stil in der Tonkunst Gesagte.

Wagners Motive sind in der Mehrzahl breit, saftig, wuchtig, oft farbig flächenhaft. Einem solchen Stil erweist sich die Themenbildung in Dreiklangsform als besonders ergiebig. Es genügt ein Blick auf eine Wagnersche Motivtafel, ein erinnerndes Durchstreifen seiner Musik, um zu erkennen, wie viele seiner schönsten und eindringlichsten Themen auf dem Dreiklang ruhen.[1])

Breite und Farbigkeit — das sind die Kennzeichen von Wagners Stil auch in allem übrigen: in Rhythmik, Dynamik und Zeitmaß, in Harmonik und Instrumentierung. Daß Wagner scharfe Rhythmen anwendet, wo sie dramatisch erforderlich sind, versteht sich; die Grundhaltung seiner Rhythmik aber ist schwellend, wogend, und zwar um so mehr, je später die Werke sind. Vergleichsweise könnte man sagen, Wagners Rhythmus erinnere an das wogende Auf- und Abschwellen barocker Bauformen. Hier taucht wieder die innere Verwandtschaft von Barock und Dinarisch hervor. (Ich bin nicht der erste, der Wagners Musik barock nennt.) Die meisterhafte Ausnutzung des Schwellenden erweist auch Wagners Dynamik. Z. B. sei daran erinnert, daß die Vorspiele zu „Lohengrin" und „Tristan" ein einziges An- und Abschwellen sind. Dieses Schwellen macht einen ganz andern Eindruck als z. B. die dynamischen Steigerungen eines Beethoven: es kennzeichnet sich bei Wagner durch eine immer „dionysischer" aufrauschende Fülle.

Die verhältnismäßige Breite von Wagners Grundzeitmaßen ist bekannt. Natürlich weicht auch sie gegebenenorts den Erfordernissen dramatischer Bewegtheit; unüberhörbar aber ist das Wagners Musikseele angeborene Zeitmaß etwa Andante maestoso: schwerschreitende Wucht, prachtvoll rauschende Fülle. Leichter zu fühlen als zu sagen ist es allerdings, inwiefern denn nun diese Wucht von derjenigen abweicht, die wir z. B. beim Stabreim als nordisch erklärten. Es fehlt jener dinarischen Wucht an einer gewissen Härte, fast Trockenheit; sie rafft sich nicht zusammen, sondern verströmt sich. Die so außerordentlich gesteigerte Zeitdauer von Wagners Dramen hängt zum Teil wohl auch mit diesem breiten Zeitmaß zusammen. (Man vergleiche wieder die Zeitdauer der Brucknerschen Symphonie!)

In Wagners Harmonik vereinigen sich aufs vollkommenste zwei Eigenschaften der dinarischen Seele: Einfachheit und farbige Leuchtkraft. Seine Harmonien sind nicht schwer verständlich, sondern in der Mehrzahl der Fälle von einer fast treuherzigen Leichtverständlichkeit. (Daß man sich um die harmonische Bedeutung einzelner Stellen,

---

[1]) Vgl. Rietsch a. a. O. S. 108. Er führt die Vorliebe für Dreiklangsbildungen darauf zurück, daß die höchsten Steigerungen dann besonders gut von den Blechbläsern gebracht werden können. Sicherlich ist dies auch ein nordischer Zug — läßt es uns doch ahnungsvoll in die Urzeit der Luren zurückschauen! —; in der besonderen Ausgestaltung der breit und feierlich rauschenden Bläsergipfelung Wagners (und vor allem Bruckners) aber liegt ein dinarischer Sonderfall.

z. B. der ersten Tristantakte, gestritten hat, ändert an der allgemeinen Tatsache nichts.) Harmonische „Wagnisse" dürften sich bei Bach oder Beethoven mehr finden als bei Wagner. — Ihre Leuchtkraft erhält dessen Harmonik durch gewisse, von denen der Klassiker abweichende Mittel; Chromatik und Terzverwandtschaft mögen genannt sein (vgl. Abschnitt VIII). Man betrachte Motive wie Wotans Wandererakkorde: ein Meer schimmernder Harmonien! Es würde aber nicht verwunderlich sein, wenn sie für nordisches Empfinden vielleicht einen Hauch zu bunt, zu grell schimmerten.

Die Krone der Wagnerschen Farbenkunst ist seine Instrumentierung. Es ist unnötig, hier zu wiederholen, was man in allen großen und kleinen Erläuterungen nachlesen kann. Sieht man von späteren, zweifellos übertriebenen Klangkunststücken auf Wagners Farbigkeit zurück, so wird man auch in ihr als G r u n d kraft jene Kunst einfach-starker, saftvoller Farbengebung entdecken, die an dinarische Bildkunst erinnert. Den Zeitgenossen allerdings, die noch keinen Richard Strauß erlebt hatten, wurde die eigentlich vorwaltende Einfachheit durch das üppig wallende Gewand verdeckt.

Es wäre eine fesselnde Frage, ob die Rassen gewisse Höhenlagen beim Singen und Spielen bevorzugen. Dazu wären zunächst Zählungen erforderlich, ob gewisse Stimmgattungen von Natur bei dieser oder jener Rasse überwiegen. In einen solchen Zusammenhang gehörte dann vielleicht Wagners Ausbeutung der Baritonstimme hinein: vereinigt nicht gerade diese Stimmgattung die Eigenschaften der prunkvollen Breite und der dunkelgoldenen Leuchtkraft?

Zu dieser Kennzeichnung der Wagnerschen Musik ist noch Verschiedenes zu sagen.

Erstens möge man nie vergessen, daß hier keine Beschreibung von Persönlichkeitskunst, sondern von Rassenkunst versucht wird. Beschreibe ich, wie dinarische Gesichtszüge im allgemeinen aussehen, so gebe ich damit keineswegs ein Lichtbild des Herrn So und So, nach dem man diesen auf der Straße erkennen könnte. Beschreibe ich den Kunststil einer Rasse, so kann ich in meine Beschreibung nicht gleichzeitig den g a n z p e r s ö n l i c h e n Klang der Kunst eines bestimmten Meisters einfangen. Man darf Schilderungen, wie sie hier gegeben werden, nicht den Vorwurf verblasener Unanschaulichkeit machen d e s h a l b, weil sie ein Ziel nicht erreichen, das sie sich nicht setzten. Im Gegenteil: je besser die Schilderung etwa der Wagnerschen Tonwelt auf die Kunst j e d e s a n d e r e n dinarischen Tonsetzers paßt, desto besser erfüllt sie i h r e n Zweck: das Vorhandensein rassisch gebundener Kunststile zu erweisen.[1])

Zweitens könnte man sagen: Die angeführten Züge Wagnerscher Musik erklären sich doch einfach daraus, daß er Musik f ü r d i e B ü h n e schrieb. Sicherlich; aber wer hieß ihn das tun? Es zwang ihn doch keine äußere Gewalt dazu. (Oder will man der Bühnenumwelt seiner

[1]) Vgl. die ähnlichen Ausführungen bei M ü l l e r - F r e i e n f e l s, Persönlichkeit und Weltanschauung S. 224.

Jugend solches Schwergewicht bei einem so eigenwilligen Kämpfer zuschreiben?) Wer machte ihn zum unübertroffenen Theatraliker der Tonkunst, wenn nicht eben diese dinarische Grundkraft seiner Seele, die ihre farbenglühenden Gesichte im prangenden Leuchten einer musikalischen al fresco-Malerei zu entladen strebte?

Drittens ändert auch der Umstand, daß dieser Stil natürlich nicht vom Himmel fiel, sondern daß die Musikgeschichte für alle Einzelheiten „Vorläufer" namhaft machen kann, nichts daran, daß Wagners Stil sich aus seiner Rasse erklärt. Die Einzelheiten waren da, er aber machte aus ihnen einen Stil; und gerade die unbewußte Treffsicherheit, mit der er von überallher, auch von Leuten, die er nicht schätzte, Anregungen übernahm, die ihm gemäß waren, beweist, wie tief in Wagners Wesenheit das Inbild des Stils schlummerte, den er aus hundert „Anregungen" verwirklichte.

Viertens: Unbestreitbar zeigt jedes Drama Wagners einen so ausgeprägten musikalischen Werkstil, daß man sie unmöglich miteinander verwechseln kann. (Den besten Beweis hat Wagner selbst mit den paar Tristantakten in den Meistersingern gegeben.) Aber dieser Eigenstil der Werke geht nicht so weit, daß er den einheitlichen „Wagnerstil" aufhöbe. Jeder Werkstil ist bei ihm auf ein dinarisches Schönheitsbild der Töne hin gefärbt. Sicher ist z. B. der „Fliegende Holländer" von Nordseestimmung erfüllt; aber es ist eine dinarisch empfundene Nordsee. Oder glaubt jemand, die Menschen an der Wasserkante empfänden die Seemannstänze, das Spinnerlied, Sentas Erlösungsmelodie als ihre arteigene Tonkunst? Sollte nicht der Gesamtklang der „Meistersinger" auch deshalb so unübertrefflich echt wirken, weil wir die dinarische Tönung, die das Nürnberger Leben in Wagners Musik annimmt, bei der süddeutschen Stadt als besonders angemessen empfinden?

Wagners Fähigkeit, in so verschiedene Werkstile hineinzuschlüpfen, gewissermaßen Musik in verschiedenen Rollen zu erleben, ist übrigens auch ein Fingerzeig in der Richtung auf rassische Gemischtheit hin. Er ist balladenhaft im „Fliegenden Holländer", altdeutsch-romantisch auf der Wartburg, verzehrend sinnlich im Venusberg, traumglanzentrückt im „Lohengrin", holzschnitthaft derb und ritterlich in den „Meistersingern"; er ruht an den Gestaden Avaluns im „Tristan" und unter deutschen Eichen vor Neidhöhle im „Siegfried" mit derselben Sicherheit — ja, er schlüpft mit verblüffender Selbstverständlichkeit aus einer Haut in die andere: nach jahrelanger Unterbrechung durch ganz andere Töne nimmt er den „Siegfried" wieder auf — und hat den alten Werkstil wieder! Ist solche Kunst des Rollentausches etwa ein Merkmal nordischen Kunstschaffens? Die Rassenkunde sieht sie als vorderasiatisch an; lehnen wir das bei Wagner ab, so bleibt nur die Annahme, daß auch in dieser Fähigkeit vorderasiatische und dinarische Rasse zuweilen gleich laufen können.

Unnordische Züge hat man auch in Wagners „Erotik" finden wollen. Man muß aber zunächst wissen, was damit gemeint sein soll. Nicht

darin liegt die sogenannte „Treibhausschwüle", daß Wagner Liebesverhältnisse darstellt, die nach bürgerlichen Sittlichkeitsbegriffen unzulässig sind, sondern in der Art, wie das Liebesempfinden geschildert wird — und das geschieht in Tönen. Es ist doch klar: einerlei, ob Tannhäuser und Venus, Tristan und Isolde sich lieben „dürfen" oder nicht, jedenfalls können sie sich in sehr verschiedenem Stil lieben; und der Stil wirkt bei Wagner in der Tat treibhausschwül. Nicht nur im „Tristan", sondern auch im „Tannhäuser", im „Siegfried", im „Parsifal".[1]) „Tristan" bleibt gleichwohl immer der Kronzeuge. Wie man in den Wesendonkbriefen nachlesen kann, hatte Wagner anscheinend selbst das Gefühl, hier eine Musik zu schaffen, die es eigentlich gar nicht geben durfte, die wie durch Klingsorzauber aus dem Reiche des Niegeborenen aufstieg, die verbotenes Land war. Verboten nicht im Sinne tugendhafter Bürgerlichkeit, sondern im Sinne nordischen Liebesstils. — Wenn viele nordisch emfindende Deutsche dies alles aus Wagners Tönen keineswegs heraushören wollen, so drängt sich doch die leise Vermutung auf, hier sei manchmal der Wunsch der Vater des Gehörs.[2])

Nicht nur in der Liebesschilderung, auch im Ganzen seiner Tonsprache erscheint Wagner manchem Beurteiler um einige Grade zu warm. Man redet dann gern von der Abkehr vom „Wagnerschen Pathos". Das stimmt aber nur dann, wenn wir unter Pathos den inbrünstigen Rausch der Leidenschaft verstehen, der bei Wagner allerdings eine sehr häufige seelische Gebärde ist. Es grenzt das für den nordischen Hörer zuweilen fast an „Effekt". Nun hat sich Wagner bekanntlich sehr scharf gegen effektvolle Musik ausgesprochen — er verdeutschte sie trefflich als „Wirkung ohne Ursache". Vielleicht aber fühlte er doch etwas von dem so scharf Bekämpften im eigenen Innern lauern; solches ist bekanntlich nicht selten.[3])

Versteht man dagegen unter „Pathos" die hohe Erschütterung der Seele, so ist es der eigentlich kennzeichnende Zug der großen nordischen Kunst. Und man müßte kein Musiker sein, wollte man nicht gestehen, daß Wagners Töne auch die Macht der echten Erschütterung kennen. Da schlägt sein nordisches Herz. Wenn im Vorspiel zum dritten Akt der „Meistersinger" aus den trübe spinnenden Fäden des Wahnmotivs sich der Sonnenaufgang der Wachaufweise losringt — wer empfände da nicht eine ähnliche tiefinnere Beseligung wie beim Beginn des Schlußsatzes von Beethovens C-Moll-Symphonie? Wenn die Orchestereinleitung zu Brünhilds Tagbegrüßung mit ihren herb-feierlichen Akkordfolgen erklingt — wer fühlte nicht, daß Wagner hier an die übermensch-

[1]) Gewiß erfüllt die Sinnlichkeit z. B. im „Tannhäuser" oder im „Parsifal" die Aufgabe der Gegensatzschilderung; es ist aber doch eben bezeichnend, daß es keinem andern deutschen Tonsetzer gelungen ist, diesen Gegensatz in solchen Tönen darzustellen.

[2]) Die Geschwisterliebe Siegmund-Sieglind rechne ich keineswegs zu den Anzeichen fremdartiger Sinnlichkeit; denn sie hat bei Wagner eine übersinnliche Bedeutung.

[3]) Vgl. die Schilderung nordisch-dinarischer und nordisch-vorderasiatischer Kunst bei Günther, Rasse und Stil; Wagner paßt dazu nicht schlecht.

liche Hoheit der Eddastrophe heranreicht, die ihm als Vorbild für sein „Heil dir, Sonne" gedient hat?[1]) Sucht man nach ähnlichen Stellen, so wird man zwei überraschende Entdeckungen machen. Erstens handelt es sich oft um Stellen, die das alte Beethoven-Thema „Durch Nacht zum Licht" umschreiben (wenn auch in Verhüllungen, wie wenn z. B. in das tiefe Leid der Schlummermelodie am Schluß der „Walküre" schon die hoheitsvolle Verheißung des Siegfriedmotivs tönt); zweitens sind es häufig ganz oder fast ganz instrumentale Stellen. Diese beiden Züge bestätigen, wieviel Nordisches doch in Wagners Seele sein mußte. Da, wo seine Töne vom Sieg des Lichtes künden, wo auch er ein „Nachfahre der Drachentöter" ist — da erschüttert er uns am tiefsten. Und zwar — entgegen seinen eigenen grundsätzlichen Meinungen, aber in Uebereinstimmung mit aller großen germanisch-nordischen Tonkunst — als „absoluter" Musiker, als Symphoniker.

Das führt uns auf die Formgrundlage der Wagnerschen Symphonik, auf das Leitmotiv. Natürlich handelt es sich nur um die Frage, ob wir in unsern rassischen Erwägungen durch das Leitmotiv gefördert werden, nicht darum, was man sonst noch alles darüber sagen kann.

Wagner hat das Leitmotiv als gleichbleibendes Erinnerungsmotiv nicht geschaffen; wohl aber hat er ihm als erster die grundsätzliche Aufgabe zugeteilt, die seelische Handlung zum Tönen zu bringen. Dadurch erst entsteht das sich ewig wandelnde Leitmotiv, also etwas Aehnliches wie die Themenverarbeitung in der Durchführung des Symphoniesatzes, die ja auch seelisches Geschehen ausdrücken soll. Diese Umbildungstechnik stellt also Wagner an die Seite der nordischen Tonbaumeister: auch in ihr enthüllt sich wieder jene Kraft des Bauens in Tönen, das Herauswachsen des Vielfältigen aus dem Einen, das ewige Werden — die Züge also, die uns als die artechten nordischer Tonkunst immer wieder erschienen.

Das Leitmotiv ist aber ein eigen schillerndes Ding; man kann auch etwas ganz anderes herauslesen. Kretzschmar spricht von Wagners „leibhaftigen Tongestalten, die die Phantasie mit unwiderstehlicher Gewalt, mit Hartnäckigkeit zwingen, . . . Und selbst bei unmusikalischen Zuhörern ist diese Vertiefung des Gesamteindrucks da, . . ." Auf dies letzte richten wir unsere Aufmerksamkeit. In der Tat werden verhältnismäßig unmusikalische Theaterbesucher durch Wagner oft leichter gefesselt als etwa durch Mozart oder Gluck. Geht man den Gründen nach, so ergibt sich meistens, daß solche Zuhörer sich bei Wagners Musik besser „etwas denken" können: eine Folge eben der Leitmotivtechnik. Das aber ist keine musikalische, sondern eine verstandesmäßige Wirkung; es handelt sich bei solchen Hörern nicht um Erschüttertwerden durch die musikalische Wesenheit des Themas, sondern um das Wissen, was es bedeuten soll. Dieser verstandesmäßige („rationalistische") Beigeschmack der Leitmotivtechnik ist schon öfters bemerkt worden; er paßt nun wieder sehr wenig zu dem, was nordische Kunst groß macht. — Die

[1]) Ich suche nicht nach „schönen Stellen"; ich mache solche Stellen namhaft, die eine bestimmte Seelenartung verraten.

Deutungen fließen also durcheinander, wie häufig bei Wagner. Er selbst hat allerdings die zuletzt gegebene Deutung abgelehnt; es handelt sich hier aber auch nur um die Feststellung, daß man jene „Vertiefung des Gesamteindruckes" bei unmusikalischen Zuhörern keineswegs unbesehen als künstlerischen Vorzug buchen darf.

Zu Wagner als Tonbaumeister müssen wir noch einmal zurückkehren. Früher war die Vorstellung allgemein, das jeweilige Auftauchen der Motive regle sich nur nach den Bedürfnissen der „Handlung", ein musikalisches Baugesetz aber sei nicht darin enthalten. Das war von vornherein eine bedenkliche Gegenüberstellung; denn konnte es nicht sein, daß ein Dichtermusiker das Fortschreiten der Handlung so anlegte, daß sich gleichzeitig auf der andern Seite die Möglichkeit ergab, musikalische Baugesetze zu beobachten? Tiefblickende Forschung hat erwiesen, daß dem tatsächlich so ist. Alfred Lorenz hat in seinem Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" (bisher für den Ring, Tristan und die Meistersinger) nachgewiesen, daß die Anschauung von Wagners „musikalischer Formlosigkeit" ein Märchen ist. „Nicht die Zerstörung der alten Regeln hat die Menschheit gefesselt . . . sondern die unerbittliche Folgerichtigkeit im Aufbau . . . so wird die Genialität des Wagnerschen Kunsttriebes nicht aus dem Umstoßen alter Gesetze uns bewußt werden, sondern durch Erkenntnis der ordnenden Kraft in der Leidenschaft, der verständigen Beherrschung der Intuition, der zwingenden Logik in der organischen Entwicklung."[1]) Für unsern Gedankengang bedeutet dies, daß Wagner in die Reihe jener „Tonbaumeister" tritt, die wir als höchste Ausprägungen nordischer Tonkunst immer wieder erkannten.

Mit einer Einschränkung. Es dünkt mich wahrscheinlich, daß die besondere Wesensart der Wagnerschen Tonbaukunst eine Abwandlung in dinarischen Gefühlsbereich erkennen läßt. Man nehme das Vorspiel zu „Parsifal". Im Aufbau seiner ersten Hälfte erinnert es an Bruckners Art der Gestaltung: gewaltige Einzelgedanken, absichtlich ohne Verbindung nebeneinandergesetzt, durch mächtig Atem holende Generalpausen voneinander getrennt — das Bild einer Seele, die in urtümlich-einfachen, riesenhaften Steinsetzungen baut. Also gegenüber nordisch-gotischer Bauweise das Massige, Wuchtige, dabei aber stets Einfachere eines dinarischen Seelenbaues. Dieser Stil dürfte sich bei vielen von Wagners Tonbauten ergeben.

Baukraft ist auch der bezeichnende Vorzug des Dichters Wagner. So wenig nordisch mir persönlich sein Sprachstil zu sein scheint — sein „gelegentlich backenaufblasender Schwulst" (Moser) läßt an Wagners „barocke", dinarische Einschläge denken —, so kurzsichtig wäre es, ihm den Namen des Dichters zu verweigern. Und zwar nicht nur, weil er einer der größten Gestaltenschöpfer der Weltdichtung ist (wie Chamberlain bemerkt), sondern vor allem wegen der Kraft der Zusammenschau, mit der er aus kleinen Andeutungen, zerstückelten Sagenresten, unbe-

[1]) Lorenz a. a. O. Bd. I S. 297f.

deutenden Zügen seine einheitliche und tiefsinnige Dichtungswelt gebaut hat.

Bei keinem andern Musiker wäre es so fesselnd wie bei Wagner, neben den Werken auch den gesamten Lebensstil zur Grundlage rassischer Betrachtungen zu machen. Einzelheiten können hier des Raumes wegen nur gestreift werden;[1]) für die glänzendste Gesamtkennzeichnung des Menschen (und Künstlers) Wagner im Sinne der Herausarbeitung des Kennzeichnenden (der „typischen" Züge) halte ich die von Müller-Freienfels gegebene.[2]) Sie läßt sich in den Satz zusammenfassen: „Alles in ihm drängt auf Begeisterung, Emporschwung, Rausch"; bis in die Einzelheiten deckt sie sich mit dem Bilde, das Günther in „Rasse und Stil" von nordisch-dinarischen oder nordisch-vorderasiatischen Schöpfernaturen entworfen hat. Für nordisches Gefühl befindet sich Wagner eigentlich stets in überhitztem Seelenzustand, und Liszt hatte ganz recht, wenn er ihn mit einem Vesuv verglich, „der, wenn er sein Feuerwerk spielen läßt, Flammengarben und zugleich Rosen- und Fliedersträuße ausstreut".[3]) Man vergleiche dazu nur eine einzige Briefstelle:

„Kind! Dieser Tristan wird was Furchtbares!
Dieser letzte Akt!!! — — —
Ich fürchte, die Oper wird verboten — falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird: nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen — ich kann mir's nicht anders denken. So weit hat's noch mit mir kommen müssen!! O weh! —
Ich war eben im vollsten Zuge!
Adieu! R. W."[4])

Auch ein Beethoven wirft in seinen schriftlichen Aeußeryngen gewaltig mit Ausrufungszeichen um sich, aber nicht (soviel ich weiß) um sich in seinen eigenen Werken zu berauschen.

Auf ein „moralisches" Urteil über die Lebensführung ist es hier natürlich nicht abgesehen. Z. B. hat es neben Künstlern, die über dem Inneren das Aeußere vergaßen, stets auch solche gegeben, die einen gewissen Prunk im Aeußeren nötig hatten. Seine „Ichsucht" mag sich leicht aus dem Gefühl erklären, daß ihm eine ungeheure Aufgabe geworden war, der zuliebe er von Freund und Feind alles fordern dürfe; auch damit, daß ihm durch den Wall von Feindseligkeit rings umher eine gewisse Schroffheit der Selbstbehauptung aufgenötigt wurde. Aber

---

[1]) Der Leser, der einen solchen Versuch machen möchte, greife etwa zu der gerecht abwägenden Darstellung von Gustav Ernest: Richard Wagner, sein Leben und Schaffen. Berlin 1915.

[2]) Persönlichkeit und Weltanschauung S. 244 ff.

[3]) Nach Moser III 262 Anm. 2.

[4]) Richard Wagner, Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk, 1853—1871. Eingeleitet und erläutert von Professor Dr. R. Sternfeld S. 160.

er ist auch merkwürdig ichsüchtig in seinem Verhältnis zu seinen großen Vorgängern. Ihre künstlerische Bedeutung erkennt er so klar wie wenige — und dennoch gelten sie alle ihm als durch ihn selbst zu Ueberwindende bzw. Ueberwundene. Dieser Zug findet sich sonst bei keinem großen deutschen Tondichter, obwohl sie alle sachlich mindestens den gleichen Anlaß zu solcher Einstellung gehabt hätten. Die Rassenkunde nennt diese einseitige Ich-Ueberzeugtheit „Neigung zum Verkündertum" (Günther). Vieles von diesen Einseitigkeiten ist auf Rechnung derer um Wagner herum zu setzen; aber selbst dann bleibt es für ihn selbst bezeichnend, daß er durch sein Wesen zu solcher ganz ungermanischen Personenverhimmelung, zu solchem Sektenwesen geradezu reizte und es mindestens duldete.

Wagners unerhörter Drang zur schriftlichen Mitteilung seiner An- und Absichten hat neben vielen andern Wurzeln sicher auch eine in jenem Drang zum Verkündertum, zur Gründung einer künstlerischen Glaubensgemeinschaft unter der Führung eines „Meisters". Zugleich aber darf nicht übersehen werden, daß er uns in diesem Drange eine Gedankenwelt hinterlassen hat, die in vielem nordischer anmutet als sein Lebensstil und selbst als seine Kunstwerke.[1])

Zwar: Wagners Ansicht vom Gesamtkunstwerk werden wir gerade vom Standpunkte nordischer Tonkunst aus nicht unterschreiben. Unbedingt aber die, daß die höchste Form des Dramas das „reinmenschliche" Drama sei. Denn nur dann vermag das Drama zu sein, was es etwa dem Griechen war: Bekenntnis eines ganzen Volkes zu der blutlichen Einheit seiner Gesittung; völkisches Fest- oder Weihespiel. So enthält also der Bayreuthgedanke sicher etwas Nordisches.[2]) Nur müßte er sich von der Beschränkung auf Wagners Werke losmachen. (Selbst Chamberlain deutet diese Möglichkeit an.) Eine zukünftige nordisch-germanische Stilbühne hochtrachtender Art, soviel Anregungen sie auch von Wagner empfangen könnte, würde in ihrer Gesamthaltung doch beträchtlich vom Wagnerschen Kunstwerk abweichen; ganz abgesehen davon, daß ein germanisches Musik-Olympia sich unmöglich auf das Musikdrama beschränken könnte.

Wagners politische, religiöse, gesellschaftswissenschaftliche Ansichten muten oft noch nordischer an als seine künstlerischen, ja manchmal geradezu als eine Vorahnung heutiger Gedanken und Bestrebungen. Insbesondere die sogenannte „Regenerationslehre" erscheint fast wie ein „Nordischer Gedanke" von 1880. Nur muß man sich hüten, daraus ohne weiteres zu folgern, daß Wagner selbst sehr vorwiegend nordisch gewesen sei. Je bewußter einem Menschen die rassischen Spannungen und die Notwendigkeit einer Wiederverjüngung der Rassenkraft werden, desto

---

[1]) Diese Gedankenwelt zureichend darzustellen, fehlt hier der Raum. Wer sie kennen lernen will, lese zuerst nicht Wagners Schriften selbst, sondern eine Darstellung seiner Lehren aus anderer Feder. Die beste scheint mir die von Chamberlain; sie ist klar, eindringlich und liebevoll.

[2]) Hier wird davon abgesehen werden müssen, was Bayreuth heute in Wirklichkeit ist oder nicht ist.

sicherer ist er selbst meistens rassisch gemischt. — Auf der andern Seite müssen die heutigen Anhänger einer rassischen Erneuerung bedenken, daß sie bei etwaiger Wagnerfeindschaft in Bausch und Bogen auch sehr viel für sie wertvolles Gedankengut wegwerfen.

Damit kommen wir auf den Anfang der Wagnerbetrachtung zurück. Die Schwierigkeit, Wagner in einem Buch über Musik und Rasse gerecht zu werden, beruht, wie zu zeigen versucht wurde, darauf, daß man einen Zweifrontenkrieg führen muß: einerseits gegen diejenigen, die in ihm das Urbild eines germanisch-nordischen Künstlers schlechthin sehen möchten (was er nicht war); andrerseits gegen diejenigen, die ihn als den „asiatischen" Verderber deutscher Kunst betrachten. Diese befinden sich hier ungewollt in einer sehr bedenklichen Bundesgenossenschaft. Nämlich mit einem unterirdischen Strom der Wagnerfeindschaft, der unbeirrt vom Schwanken des Urteils und den Wandlungen des Geschmacks von den Tagen Meyerbeers bis auf unsere eigenen weiterfließt. Das ist die Feindschaft derjenigen dunklen Gewalten, die in hochtrachtender Germanenkunst schlechthin ihren geborenen Feind sehen.[1]) Es ist ein tragisches Schauspiel, wie hier zwei, ganz Verschiedenes wollende Kräfte sich — von seiten der einen unbewußt und ungewollt — die Hand reichen. Denn es muß immer wieder gesagt werden, daß ein großer Teil von jenen, die heute gegen Wagner Sturm laufen, dies nicht um des Heiles der deutschen Kunst willen tun, sondern weil ihnen große Gegenstände auf der Bühne ein Dorn im Auge sind.[2]) Wenn Wagners würdige Gegenstände der Dramatik durch noch würdigere, noch reineren nordischen Geist atmende übertroffen werden können — gut! Er selbst hat ja gesagt, daß das Kunstwerk der Zukunft, „wie im Traum er es trug", unter den Verhältnissen seiner Zeit eigentlich noch gar nicht geschaffen werden könne. Was aber die Zeit nach ihm und besonders die Gegenwart in Wirklichkeit für die Opernbühne hervorgebracht hat, das ist — mit wenigen leuchtenden Ausnahmen — so niedrig, daß es nicht bis an den Sockel von Richard Wagners Standbild reicht.

---

[1]) Aufschlußreiche Bemerkungen vgl. bei Moser III 228; 270 Anm. 1; 362 Anm. 4; Ztschr. f. Musik, Jahrg. 1930 S. 242 und 289; vor allem: Grunsky, Wagner und die Juden.

[2]) Vgl. Eichenauer, Der Untermensch auf der Opernbühne, Die Sonne, 1930 Heft 11.

Vierzehnter Abschnitt

Jahrhundertende

Wagner ist eine so überragende Gestalt, daß man seine Zeitgenossen und Nachfahren bis zum Ende des Jahrhunderts und darüber hinaus nach der Stellung einteilen kann, die sie zu ihm und seinem Werk einnehmen. Das ergibt die bekannte Einteilung in mehr fortschrittlich „neudeutsche" und mehr beharrend rückwärts gerichtete Tonsetzer. Da stehen etwa auf der einen Seite Wagners treuer Freund und unermüdlicher Förderer Franz Liszt (1811—1886) und sein großer Ergänzer auf symphonischem Gebiete Anton Bruckner (1824—1896); auf der andern der „klassizistische" Johannes Brahms (1833—1897) und der auf neuzeitlich gewendeten Bachwegen wandelnde Max Reger (1873—1916). Den rassenkundlich Denkenden wird es nicht überraschen, daß sich bei einer solchen, zunächst nur vom Kunststil ausgehenden Einteilung zugleich auch eine rassische Scheidung ergibt: die Wagnerfreunde und -nachfolger sind ihm rassisch ähnlich, die abseits Gehenden sind es nicht. Das ist, in solcher Allgemeinheit ausgesprochen, natürlich nur eine vorläufige Hilfe für die Richtung des Suchens (eine „Arbeitshypothese"); im einzelnen ergeben sich mancherlei Abweichungen, wie das bei einer so ausgesprochenen Spätzeit nicht anders zu erwarten ist. Bei den vier als Beispiel genannten Tonsetzern allerdings trifft die vorläufige Annahme zu: Liszt und Bruckner sind stark bzw. vorwiegend dinarisch; Brahms und Reger sind es nicht.

Der zeitweise so erbitterte Kampf der „Richtungen", der durch Wagners Kunst entfesselt wurde, war nach dieser Auffassung mindestens auch, wenn nicht hauptsächlich, ein unbewußter Kampf der Rassenstile, der rassischen Empfindensweisen.[1]) Erst in dieser zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirkt sich jene Folge der rasch fortschreitenden Rassenmischung richtig aus, von der wir schon bei der Romantik sprachen: die Buntheit des künstlerischen Schaffens wird geradezu verwirrend. Die meisten Geschichtschreiber begründen das damit, daß die zeitliche Nähe es uns noch nicht erlaube, das trotz aller Gegensätze Einigende im Stil dieser kaum vergangenen Jahrzehnte zu erkennen. Ich glaube aber, daß, neben dieser natürlichen Täuschung beim Vergleich von nah und fern, auch jene Tatsache der fortschreitenden Mischung das unruhige Flimmern des Bildes der jüngsten Vergangenheit verursacht. Denn aus dem jetzt erreichten Grade der Mischung müssen sich immer leichter und häufiger menschliche Seelenstile (und also Kunststile) ergeben, die den Eindruck des Sprunghaften, Willkürlichen, nicht klar Einzuordnenden machen.

Diese Betrachtung bewahre uns zugleich vor einem falschen Schluß. Es ist in vorhergehenden Abschnitten wiederholt das folgerichtige Her-

---

[1]) Zur Entstehung des Fortschrittsbegriffes und zur Spaltung in zwei Lager vgl. die gut unterrichtende Darstellung bei Moser III 182 ff.

vorwachsen der Großen aus einer langen Entwicklung als Kennzeichen nordischer Geisteshaltung erwähnt worden. An sich ist das aber kein Vorrecht nordischer Kunstübung. Stetigkeit für sich allein ist kein Anzeichen einer bestimmten Rasse, sondern eines bestimmten rassischen Zustandes, nämlich verhältnismäßiger Rassereinheit wenigstens der geistig führenden Schichten. Nur deshalb, weil wir aus andern Tatsachen wissen, daß im Europa der betrachteten Jahrhunderte die nordische Rasse führte, dürfen wir jene Stetigkeit für den Umkreis unserer Gesittung als Kennzeichen vorwiegend nordischer Geisteshaltung ansehen, ihr Schwinden als Anzeichen der Entnordung. (Dagegen würden z. B. dieselben Erscheinungen in China oder Japan auf Vorherrschen oder Schwinden der mongolischen Rasse zu deuten sein, soweit sie rassisch deutbar sind.)

Mit der wachsenden Zersplitterung der rassischen Grundlagen hängt noch eine andere Kunsterscheinung neuerer Zeit zusammen. Nach heute landläufiger Anschauung gehört zum Wesen des großen Kunstschöpfers das Verkanntwerden durch die Mitwelt. Das stimmt in solcher Allgemeinheit keineswegs. Brahms schreibt einmal in einem Briefe an Joachim: „Weitzmann beweist jetzt, daß vom ersten Jahrhundert nach Christus an alle Genies verkannt wären, vergißt aber, daß von Hucbald bis Bach und weiter alle Herren Reformatoren als gute und die besten Musiker und Komponisten anerkannt wurden und man nur ihre ‚Absonderlichkeiten‘ und was sonst angriff.“[1]) Wenn Brahms hier vielleicht zu sehr nach der andern Seite verallgemeinert, so findet doch seine Ansicht in den geschichtlichen Tatsachen eine bessere Stütze als die entgegengesetzte. Vor allen Dingen müssen wir aber in unserm Zusammenhange seine Zeitangabe beachten. „Von Hucbald bis Bach“ reicht in der Tat fast genau die Zeit, in welcher der germanische Künstler grundsätzlich auf Widerhall seiner Schöpfungen in der Brust der Zeitgenossen hoffen durfte, weil die rassische Einheitlichkeit der gesittungschaffenden Schichten noch genügend groß war. „Und weiter“ — da wagt auch Brahms schon keine Namen mehr zu nennen! Und mit Wagner beginnt dann so recht der scharfe Meinungskampf darüber, ob ein in der Oeffentlichkeit hervortretender Mann überhaupt ein großer Schöpfergeist oder vielleicht eher ein großer Verderber, ein Unsegen für sein Volk sei. Daß natürlich auch in früheren Zeiten die Mitlebenden die ganze Größe ihrer Tondichter, die Art und den Umfang ihrer bleibenden Bedeutung nicht erfassen konnten, ist selbstverständlich. Es ist aber etwas sehr Verschiedenes, ob ich als Zeitgenosse eines Künstlers ahnend fühle: Der Geist, der in diesen Tönen zu mir spricht, ist mir verwandt; aber er ist so gewaltig über mir, daß noch die Enkel meiner Enkel um seine volle Erkenntnis werden ringen müssen — oder ob ich fühle: Der dort zu mir sprechen möchte, ist andrem Seelentum entsprossen als ich und alle Meinen, keine Brücke führt von ihm zu uns, und wird auch in tausend Jahren keine führen. Wir stehen

[1]) Angeführt nach Moser III 198 Anm. 3.

hier an der Grenze des Beweisbaren: die Stimme des Blutes spricht in dunklen Worten wie alle göttliche Weisheit; und nur der Glaube faßt ganz ihren Sinn.[1])

Bei Franz Liszt, der auch leiblich starke dinarische Einschläge zeigt, begegnen wir, natürlich wieder im Gewande eines andern Persönlichkeitsstils, denselben Kennzeichen einer vorwiegend dinarischen Musikerseele wie bei Wagner. Die Richtung auf äußeren Glanz tritt bei ihm häufig auf Kosten der inneren Vertiefung hervor. Damit hängt auch die Artung seiner Meisterschaft als Klavierspieler zusammen. Auch ein Bach, ein Mozart waren allererste Künstler auf ihrem Instrument; aber man kommt nicht auf den Gedanken, sie deshalb Virtuosen zu nennen. Liszt dagegen war ein ausgeprägter Virtuose. Dieser Zug ist bei ihm sicherlich durch die starken Einflüsse aus der romanischen Welt verstärkt worden, die unmittelbar mit seiner rassischen Veranlagung nichts zu tun haben. — Aus demselben Zusammenwirken von Anlage und Umwelt mag sich bei Liszt die starke Vorliebe für Programmusik erklären. An sich ist diese eine uralte Erscheinung; immer aber finden wir sie besonders ausgeprägt bei solchen Männern und in solchen Zeiten, denen weniger das nordische Hinabtauchen ins namenlose Reich der Urgefühle und Urgewalten lag, als vielmehr das Arbeiten mit abgezogenen (abstrakten) Vorstellungen, verstandeskühles Könnertum oder geistreiches Spiel, d. h. seelische Richtungen, die mehr der westischen und der vorderasiatischen Rasse liegen. Es wäre durchaus vorstellbar, daß Männer wie jener Sakadas aus Argos, von dessen Wirken uns die erste sichere Nachricht über Programmusik vorliegt,[2]) westische oder vorderasiatische Einschläge gehabt hätten. Auch später hat die Programmusik eigentlich wichtige Kunstformen vor allem in romanischen Landen hervorgebracht (das italienische Madrigal, die französische Programmchanson; schließlich ist ja die ganze Oper eine Art von Programmusik), und erst mit der deutlichen Entnordung des 19. Jahrhunderts ändert sich das Bild zu ihren Gunsten. Bei stark nordischen Tonsetzern sind programmatische Dinge nur gelegentliche Spielerei, mindestens für ihre Gesamtbedeutung nebensächlich gewesen.

Die sogenannte Wagnernachfolge auf dem Gebiete des Musikdramas müßte für den Rassenforscher ein dankbares, wenn auch schwieriges Gebiet sein. Denn hier haben wir das Schauspiel, wie eine ganze Reihe kleinerer Geister, von denen gleichwohl viele Ansehnliches leisten, sich eines Stiles bemächtigen, den ein wahrhaft Schöpferischer sich aus dem Zwang seiner Seele, seines Rassenstils heraus geschaffen hatte. Es müssen also die verschiedensten Gebilde entstehen, je nachdem, welche eigene rassische Artung bei dem einzelnen Wagnernachfolger mit dem

---

[1]) Seit hundert Jahren entscheidet über Anerkennung oder Ablehnung der Schaffenden statt der Stimme des Blutes die Stimme der Presse. Auf diese wichtige Tatsache wird noch zurückzukommen sein.

[2]) Bei den Pythien vom Jahre 586 v. Chr. stellte er den Kampf Apollons mit dem Drachen auf dem Aulos dar.

großen Vorbilde zusammenstieß. Ein oft angeführtes Beispiel ist Engelbert Humperdinck (1854—1921). Leiblich zeigt er ostische und ostbaltische Züge; seelisch muß er vorwiegend ostisch gewesen sein. Wo er, dieser Anlage folgend, einfache, kindlich-heitere, gleichwohl aber mit großer Kunst gestaltete Töne anschlägt, da wirkt er stilvoll. Dagegen hat man von jeher bemerkt, daß die Wagnersche Rüstung ihm bedenklich lose sitzt, wo er sie unverändert anlegen möchte. Ein „volkstümlich verkleinertes Wagnertum" nennt Moser seine Kunst; das heißt, rassenkundlich ausgedrückt: Umbiegung des großlinigen dinarisch-nordischen Wagnerstils ins ostisch Herzliche und Liebenswerte.

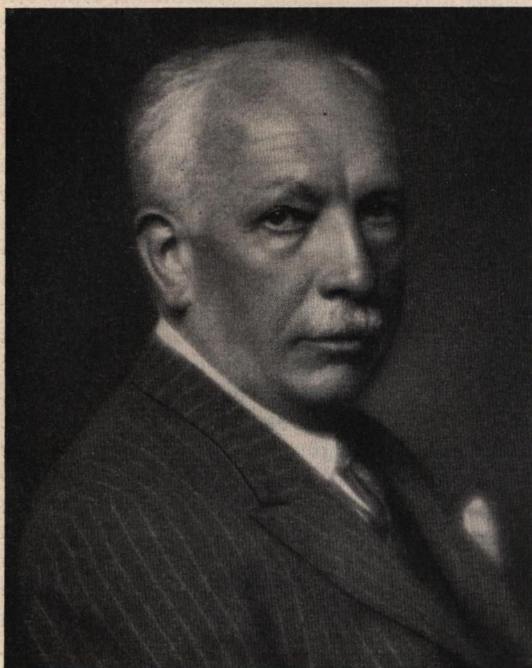


Bild 23. Richard Strauß
nordisch-ostbaltisch-dinarisch (?)

Ganz anders steht etwa Peter Cornelius (1824—1874) zu Wagner. „Wagners heißer, schwüler Geist war mir nur ein Irrlicht. Meine Kunst soll eine heitere, einfache, beglückende sein, im Boden des Volkes, der Sitte wurzelnd, nicht die eitle, sinnenkranke Liebe und mit ihr das eitle Selbst an Gottes Statt setzen."[1]) Das Heitere, Einfache, Beglückende aber trägt bei ihm einen ganz andern Klang als bei Humperdinck: es ist die adlig kühle Frische einer sicher vorwiegend nordischen Seele (man vergleiche Cornelius' Bildnis!); einer Seele, die allerdings nicht die Urgewalt der ganz großen nordischen Schöpfernaturen zeigt, sondern mehr eine bei nordischer Artung verhältnismäßig seltene Abwandlung ins Zarte, fast Frauenhafte. Ein sehr starker Drang zur Formenschönheit könnte an westische Einschläge bei Cornelius denken lassen; doch haben wir es vielleicht mehr mit romanischen Einflüssen aus seiner rheinischen Heimat zu tun.

Sehr verschieden mußte sich Wagners Einfluß auch in zwei noch lebenden Opernschöpfern auswirken: in Richard Strauß (geb. 1864) und Hans Pfitzner (geb. 1869). — Richard Strauß darf uns ein Bei-

[1]) Nach Moser III 217 Anm. 1.

spiel dafür sein, wie wenig man sich in rassisch gemischten Spätzeiten an das leibliche Erscheinungsbild des Menschen halten kann. Denn darin ist er vorwiegend nordisch; wer aber möchte wagen, dasselbe von seiner Kunst zu erklären?[1]) Er ist der glänzendste Vertreter der innerlich hohlen Zeit, in der die Tonkunst, nach einem treffenden Worte Walter Niemanns, „aus einer Seelenkunst zur Nervenkunst geworden ist", der Zeit, die in den zwei Jahrzehnten seit 1914 endgültig zusammengebrochen ist. Daran wird auch durch die Tatsache nichts geändert, daß man heute vieles von seinem sinfonischen und musikdramatischen Schaffen, wenn man es gegen die quälenden Mißgeburten der jüngsten Vergangenheit hält, wegen seines Wohlklanges und seiner formalen Meisterschaft mit Zustimmung hören kann. Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, daß man solche Entartungserscheinungen nicht aus bestimmten Rassenseelen heraus erklären kann, sondern aus der allgemeinen Erscheinung der wahllosen Bastardierung ganzer Völker. Immerhin ist es bezeichnend, daß die innerlich faulende Welt der Straußschen Musikdramatik zum großen Teil aus der Feder des judenblütigen Hugo von Hofmannsthal stammt. — Wenn man also Strauß einen Fortsetzer des Wagnerschen Musikdramas nennt, so kann sich das nur auf technische Dinge beziehen; im Geiste ist er kein Jünger Wagners. Man wird sich damit abfinden müssen, daß er zu den großen Könnern gehört, die uns unwiederbringlich an den Geist der Zersetzung verloren gegangen sind.



Bild 24. Hans Pfitzner (geb. 1869)
nordisch-dinarisch

Hans Pfitzner gehört nur insofern zu R. Strauß, als er die andere Seite der Spätzeit enthüllt: neben dem äußeren Glanz des vielgewandt sich Anpassenden die umschattete Gestalt des „letzten Ritters", des letzten Helden auf

[1]) Besser als die Sonderarbeit von Waltershausen, Richard Strauß, München 1921, führen die in einen größeren Zusammenhang gestellten Betrachtungen des Tonsetzers bei Storck II 269ff. und Moser III 414ff. dem Leser das Gesamtbild des Straußschen Wesens, wie es hier gesehen wird, vor.

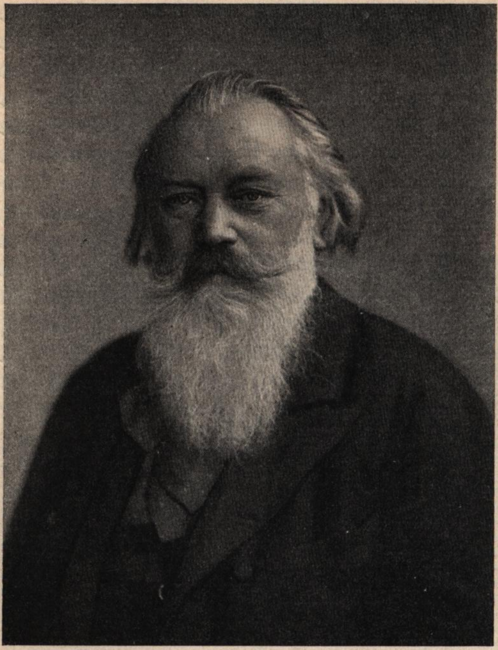


Bild 25. Johannes Brahms (1833—1897)
fälisch-ostbaltisch (?)

verödendem Schlachtfeld. Das nordische Seelenerbe spricht bei ihm unverkennbar aus der geistigen Gesamthaltung seiner Kunst.[1]) Pfitzner erscheint nordischer als Wagner, und daraus erklärt sich wohl mit, daß er an äußerer Bühnenwirksamkeit hinter diesem zurückbleibt. Die herbe Verschlossenheit und Zügelung, die Scheu vor „pathetischen" Wirkungen, die oft selbstgewollte Askese — so bekannte Züge nordischer Künstler — tun im allgemeinen der Bühnenwirkung Abbruch. Glücklicher zu Pfitzners Artung mögen daher vielleicht seine nichtdramatischen Werke passen: seine Kammermusik oder seine Romantische Kantate „Von deutscher Seele". Vielleicht hat er in einer Reihe von Chören dieser Kantate das Reinste und Höchste gegeben, dessen seine nordische Seele fähig ist. — Ueber Pfitzner als Kämpfer für deutsche Kunst soll hier nicht weiter die Rede sein; jedenfalls zeigt da seine notgedrungene Rolle als befehdeter Außenseiter die erschreckende Entnordung des deutschen Gegenwartsgeistes aufs deutlichste.

Eine sehr verschiedene Stellung zu Richard Wagner nehmen auch jene beiden Männer ein, die abseits der Opernbühne als die stärksten musikalischen Schöpfernaturen unter seinen Zeitgenossen gelten müssen: Anton Bruckner (1824—1896) und Johannes Brahms (1833—1897). Während Bruckner bekanntlich ein starker Wagnerverehrer war (was nicht heißen soll: ein Wagnernachahmer!), stand Brahms dem Bayreuther Meister kühl gegenüber. Aus diesem Sachverhalt folgern wir: Bruckner war Wagner rassenseelisch verwandt, Brahms war es nicht.

Ziehen wir zweitens die Bildnisse heran: sie bestätigen die Vermutung.[2]) Bruckner ist nach Ausweis der Schilderungen und seiner Bilder vorwiegend dinarisch mit ostischem Einschlag gewesen. Die Schilde-

[1]) Vgl. z. B. Moser III 371 ff.
[2]) Vgl. Kurth, Bruckner, Bd. I S. 147 ff.; Niemann, Brahms S. 145 ff.

rungen des jugendlichen Brahms lesen sich sehr nordisch; auf seinen späteren Bildnissen tritt das nicht mehr so klar hervor: seine Gestalt war untersetzt, und auch im Gesicht zeigen sich unnordische Züge, die nach Günther als fälisch oder ostbaltisch zu erklären sind. Dieser Befund stimmt im Falle Brahms-Bruckner gut mit der Herkunftsgegend überein: Brahms stammt aus Schleswig-Holstein, Bruckner aus Oberösterreich.

Dazu stimmt drittens das Verhältnis der deutschen Oeffentlichkeit zu den beiden Meistern. Beide haben verhältnismäßig feste „Gemeinden", und wenn man diese zählend erfassen könnte, so würde der Schwerpunkt der Brahmsgemeinde mehr im nördlichen, der der Brucknergemeinde mehr im südlichen Deutschland liegen. Mit andern Worten: diese Gemeinden umfassen jeweils rassenseelisch gleichartige oder ähnliche Gruppen. Natürlich gilt das bei den heutigen Zuständen nur ganz im groben. — Ueber diese Schranke führt im Grunde kein Weg. Wie der echte Brucknerschwärmer zu Brahms mehr im Verhältnis kühler Achtung bleibt, so wird sich der eingefleischte Brahmsverehrer kaum zu vorbehaltloser Bewunderung Brucknerscher Kunst durchringen: es fehlen beiden die rassenseelischen Voraussetzungen dafür. (Ausnahmen sind natürlich immer zuzugeben.) Bezeichnend scheint es mir dabei, daß die Brahmsanhänger im allgemeinen zu den Stillen im Lande gehören,[1]) während die Brucknerwerbung etwas mehr Getöse verursacht — bezeichnend deshalb, weil es auf die seelische Artung der beiden Gemeinden als Ganzes ein Licht wirft, vielleicht auch auf ihre Kräfteverteilung im heutigen Deutschland.

Daß nun Brahms nicht wie andere nordische Deutsche eine Gemeinde hat, die sich über alle Gaue des Vaterlandes gleichmäßig erstreckt, liegt m. E. an der besonderen Artung seines Nordentums. Aus hannoverschem und dietmarsischem Blute ist das seine zusammengeflossen; gerade in diesen Gegenden aber findet sich häufig eine Schwerblütigkeit, die bis zu herber Verdüsterung, zu unwirrscher Verschlossenheit, zu schmerzvoller Wehmut gehen kann. Diese Züge könnten recht wohl einer nordisch-fälisch-ostbaltischen Mischung entsprechen, und es ist sehr erklärlich, daß ein so getöntes Seelenleben immer nur wenige anziehen kann.

Mit dem verhältnismäßig engen seelischen Umfang ihres rassisch scharf geprägten Schaffens hängt es auch zusammen, daß wir Brahms und Bruckner stark als Vertreter musikalischer „Heimatkunst" empfinden. Man kann immer wieder bemerken, daß, wer den stimmungsmäßigen Eindruck der Brahmsschen Werke in Worte zu fassen sucht, sich zu Gleichnissen aus der norddeutschen Landschaft genötigt fühlt: zur Stimmungswelt von Heide, Wolkenzug und Meer. Nun bestehen auf der andern Seite Zusammenhänge zwischen einer Rassenseele und der Landschaft, in der sie sich gebildet hat. „Heimatkunst" heißt also

[1]) Ich denke an die Gegenwart, nicht an die kampfdurchtobte Wagnerzeit, wo ganz unbrahmsische Menschen den in sich stillosen Versuch machten, Brahms als eine Art Gegenpapst zu Wagner auf den Schild zu erheben.

bei Brahms: vorwiegend nordisch gestimmte Kunst. — Auch Bruckners Töne sind von Naturstimmung gesättigt. Von welcher aber? Gelegentlich überschreibt er selbst einen seiner Sätze: „Der deutsche Michel träumt ins Land hinaus." In dieser Ausdrucksweise malt sich deutlich eine Landschaft Süddeutschlands, wie sie uns etwa Stifter so unvergleichlich geschildert hat: „. . . Dort, wie oft die Nadeln bei Kristallbildungen, schoß ein Gewimmel mächtiger Joche und Rücken gegeneinander und schob einen derben Gebirgsstock empor, der nun von drei Landen weithin sein Waldesblau zeigt und ihnen allerseits wogiges Hügelland und strömende Bäche absendet. . . . Man kann hier tagelang weilen und sinnen, und kein Laut stört die durch das Gemüt sinkenden Gedanken, als etwa der Fall einer Tannenfrucht oder der kurze Schrei eines Geiers."[1]) Diese Welt lebt in Bruckners Naturtönen, ob er nun, etwa am Anfang der „romantischen" Symphonie, vom Schweigen im Walde singt, ob er „vom Alpensturm kündet" (Moser), wie in so vielen seiner reckenhaft urtümlichen Themen. Diese satteren Farben des Südens hat Brahms, wo er sie gelegentlich zeigt, sich ersichtlich mehr unter dem Einfluß späterer Umwelt abgerungen.

Bei diesem Vergleich haben wir uns der Betrachtung der tönenden Welt beider Meister mit Absicht auf Umwegen genähert und stellen uns nun erst die Hauptfrage, ob diese tönende Welt dem bisher Gefundenen entspricht. Bruckners Stil brauchen wir nun nicht mehr so eingehend zu betrachten, da über dinarischen Stil schon an verschiedenen Stellen gehandelt worden ist; vor allem vergleiche man das bei Wagner Gesagte.[2])

Bruckners Thematik ist mit Recht mit derjenigen Beethovens verglichen worden. Beide bevorzugen Bildungen von großartiger Einfachheit, aus denen eine Welt entstehen kann. Aber „während bei Beethoven knappe, energiegeladene Rhythmik bereits die ersten Themen sättigt, sind diese bei Bruckner so breit und schwebend, daß das zielende Willenselement sich auf einen besonderen, dritten Tongedanken zusammenziehen muß. . . ."[3]) Wieder ist hier Breite als das Kennzeichnende dinarischen Stils erkannt. Urtümlich reckenhaft sind Beethovens Themen ganz gewiß; aber die Bruckners sind es in anderer Weise: naturhafter, unbehauener, saftiger, ungeschlachter, weniger mit geistiger als mit körperlicher Wucht geladen. Man betrachte die Heerschar der folgenden Themen: stellen sie nicht förmlich greifbar das Bild des „derben, überkräftigen, schwungvollen, ausladenden, hinreißenden" (Günther) dinarischen Menschen vor uns hin?

Solche Themen suchen wir bei Brahms vergeblich; ihre zuschlagende Kraft liegt seiner zurückhaltenden Natur im allgemeinen fern. Diese
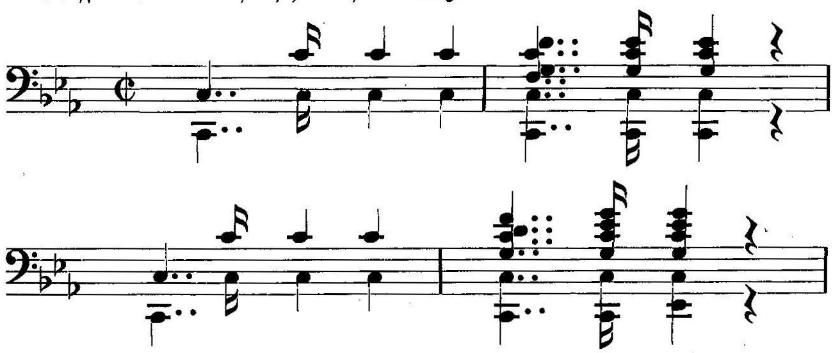
---

[1]) Aus der Erzählung „Der Hochwald".
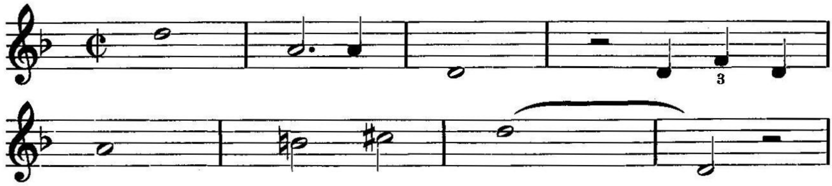
[2]) Auf S. 139 wurde erwähnt, daß Bruckner zuweilen an Handl erinnere, und dies auf einen dinarischen Zusammenhang der beiden Männer zurückgeführt. Damit vergleiche man Kurth a. a. O. II 1195 Anm. 1, wo Handl „eine Bruckner verwandte Natur" heißt.

[3]) Moser III 284 Anm. 4.
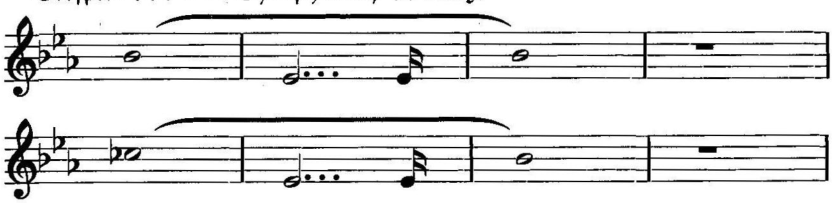
Beispiel 78: I. Symphonie, 4. Satz.
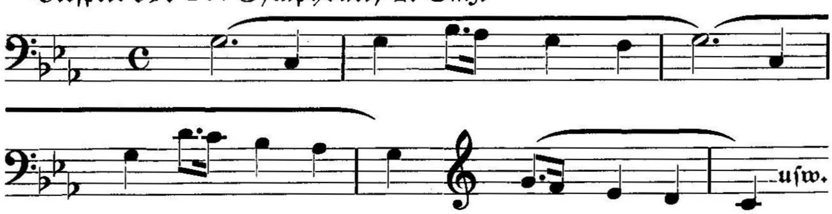


Beispiel 79: III. Symphonie, 1. Satz.
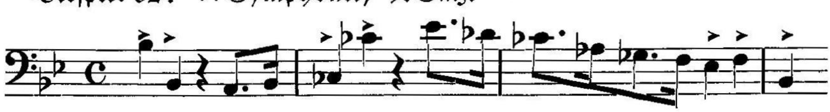


Beispiel 80: IV. Symphonie, 1. Satz.
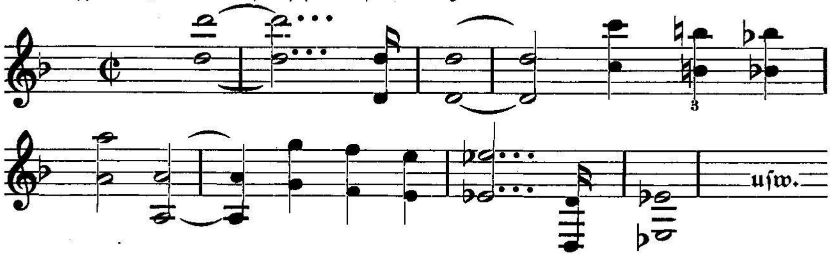


Beispiel 81: IV. Symphonie, 2. Satz.



Beispiel 82: V. Symphonie, 4. Satz.
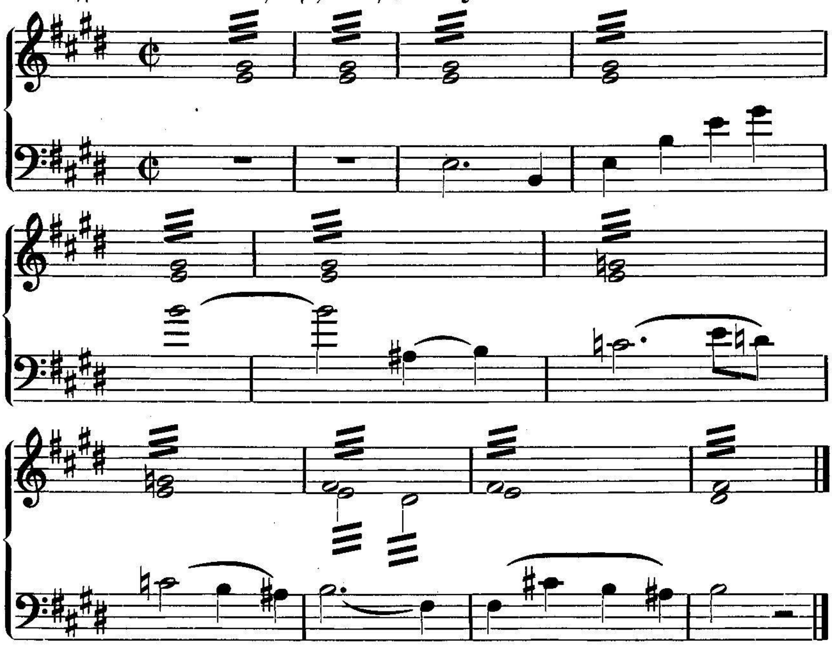


Beispiel 83: IX. Symphonie, I. Satz.



Zurückhaltung äußert sich aber sehr verschieden: oft in adlig strenger Linie, oft in tief versponnenem Grübelgeranke. An die feine Linienkunst der alten Meister, von denen er ja auch mit Bedacht gelernt hat, erinnert Brahms in seiner Thematik stark.

Das Linienhafte bestimmt auch die Brahmssche Harmonik. Ein so feiner Harmoniker er auch gewesen ist, hat man doch das Gefühl, daß harmonische Innenvorstellungen nicht eigentlich zeugend auf seine musikalischen Ureinfälle gewirkt haben, sondern daß das Harmonische mehr bei der nachträglichen Ausarbeitung in seine Rechte trat. (Auf die nur bedingte Richtigkeit solcher Darlegungen ist des öfteren hingewiesen worden.) Bei Bruckner dagegen muß schon das eigentliche Zeugungserlebnis stark harmonisch bestimmt gewesen sein. Ein Thema wie dieses

Beispiel 84: VII. Symphonie, I. Satz.



kann einem einfach nicht als bloße Linie einfallen, die später harmonisch umkleidet wird, sondern dem inneren Ohr muß im Zeugungsaugenblick die Harmonie als notwendiger Bestandteil des Urgedankens miterklungen sein. Das heißt aber, daß bei dieser Art von Erfinderkraft die Farbe gleichberechtigt neben die Linie tritt. Das ist dinarische Eigenart.

Aber nicht nur aus ihrem Mitsprechen bei der Erfindung, sondern auch aus der besonderen Art von Bruckners Harmonik ist ersichtlich, wie sehr er starke Farbigkeit geliebt haben muß; nicht um „Effekte" zu erzielen, sondern weil seine Musikseele ihrer Natur nach in starken Farben fühlen mußte. Beide, Brahms und Bruckner, haben die Kirchentonarten zu harmonischer Bereicherung gebraucht — aber in wie verschiedener Weise! Bei Brahms wirkt es als eine mit bewußt-überlegener Meisterschaft und Könnerschaft geübte altertümelnde Färbung, die ihm meist dazu dienen muß, einen Zug der Herbigkeit ins harmonische Geschehen zu tragen; bei Bruckner mehr als ein Zug seiner alte und neue Zeit fromm verschmelzenden Gesamthaltung, der ihm auch wieder zu erhöhter Farbigkeit, ja zuweilen Grelligkeit dient.[1])

Kurth hat zweifellos recht, wenn er Bruckners Harmonik „stets einfach" nennt. Es handelt sich bei dinarischer Harmonik keineswegs um besonders verwickelte Bildungen, sondern um stark leuchtende; und starke Leuchtkraft haben, wie im Bereich der Farben, woher diese Gleichnisse genommen sind, so auch im Bereich der Töne meist gerade die einfachsten Beziehungen. So ist z. B. Bruckners urtümliche Freude an der „ungeheuren Ausbreitung eines Akkords" zu verstehen, jenes Auskosten eines Dreiklangs, wie es sich häufig in seinen ausladenden Einleitungen oder breiten Schlüssen findet, jenes „breit gewichtige Ruhen der Fundamenttöne". Auch das ist richtig, daß die Dominantbeziehung auch bei ihm schließlich das Rückgrat aller Harmonik bildet. Daneben aber braucht er etwas stärker Farbiges, und als solches dient ihm vor allem die Ausnutzung der sogenannten Terzverwandtschaft, ferner neben den schon genannten kirchentonartlichen Wendungen Enharmonik und Alterierungen, das plötzliche Abbiegen vor dem harmonischen Höhepunkt, das verbreiterte Leittonempfinden (vor allem Wendungen mit der neapolitanischen Sexte). Auch die größere Schnelligkeit des Harmoniewechsels überhaupt ist nicht nur ein zeit-, sondern auch ein rassenstilistisches Merkmal.[2])

Wie ein dinarisch empfundenes Gemälde für nordische Augen zu grell wirken kann, so empfinden nordische Menschen auch diese Brucknersche Harmonik leicht als überhitzt, zu stark aufgetragen, wohl gar als unfein. Ihr gegenüber wirken die Künste Brahmsscher Harmonik wie die feiner getönten Farbenspiele nördlichen Himmels, nördlicher Luft und Sonne, verhalten, oft sogar nebelverhangen.

Nur vom Standpunkte nordischen Fühlens aus ist auch der Vorwurf äußerlichen Pompes zu verstehen, den man gegen Bruckners

[1]) Vgl. Kurth a. a. O. I 578 ff.
[2]) Zu all diesem vgl. Kurth a. a. O. I S. 538—583.

Instrumentierung erhoben hat. In Wirklichkeit ist sie mit ihrem starken „Leuchtglanz" „natürlicher Ausdruck innerer Fülle." Es würde zu Bruckners Wesen gar nicht passen, wenn man dächte, er habe etwa im letzten Satz der V. Symphonie mit kühler Berechnung noch ein Blasorchester zu den schon vorhandenen Tonmassen gesellt. Allerdings: wer in seiner Seele gar keinen Zugang zu dinarischem Fühlen findet, wird bei seiner Meinung bleiben, daß diese überwältigende Kraft- und Glanzentladung ein „theatralischer Effekt" sei. Mit Gründen ist solchen Unterschieden der Gefühlsweise eben nicht beizukommen.[1])

Es braucht eigentlich nur gesagt zu werden, daß Brahms' Instrumentierung in allem das Gegenteil der Brucknerschen ist. Er vermeidet die grellen Wirkungen bis zu einem Grade, daß ihm — wahrscheinlich von dinarisch fühlenden Menschen — vorgeworfen worden ist, er verstehe nicht zu instrumentieren. Und in der Tat geht seine Zurückhaltung manchmal sehr weit. In einem Werk wie der Akademischen Festouvertüre z. B. muß er sich anscheinend zwingen, die leuchtenderen Orchesterfarben, die hier doch das Natürliche waren, wenigstens hin und wieder anzuwenden. Dafür ist er aber ein Meister in den feinen Abtönungen des Klanges. — Dieselben inneren Hemmungen hat er in der Dynamik zu überwinden. Selten strömt bei ihm eine kraftvolle Stelle frei aus; schnell wird alles wieder gedämpft, als fürchte er alles, was man auch nur entfernt als Hinstreben auf Wirkung, als Arbeiten mit groben Mitteln deuten könne. Was hätte wohl ein dinarischer Musiker aus der gewaltigen Eingebung „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras" im zweiten Satze des Deutschen Requiems herausgeholt! Aber gerade in der Brahmsschen Weise wirkt sie so unsagbar adlig. Oder wenn er in demselben Satze bei den Worten „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein" plötzlich vom ff zum p hinabsinkt — ist das nicht, als streife uns der Fittich der Ewigkeit? Man denkt an Beethovens „Et vitam venturi saeculi".

Die Breite Brucknerscher Zeitmaße ist bekannt; von ihr findet man bei nordischen Künstlern, auch bei Brahms, keine Spur, selbst dort nicht, wo sie langsames Zeitmaß haben. Man kann eben auf verschiedene Weise langsam sein.

Es erklärt sich leicht, daß die dinarische Rasse musikalische Gattungen mit großen Formen bevorzugt: in ihnen kann sie ihre runde Fülle, ihre schwungvolle Großartigkeit ausbreiten. Wie für Wagner, so stimmt das auch für Bruckner. Er schreibt nur für Orgel, Orchester oder Chor — drei Klangkörper, die schon durch ihre Mittel zu großen Formen anregen. Alles ausgesprochen Kleine, Knappe, Zierlich-Geistvolle widerstrebt ihm — auch im Scherzo! Sein einziges Kammermusikwerk widerlegt diese Ansicht nicht, sondern bestätigt sie. Wenn es denn schon Kammermusik sein sollte, mußte es wenigstens ein Quintett sein statt des von den Klassikern so stark bevorzugten Quartetts — ein gewaltiger Unter-

[1]) Wichtige Einzelheiten, die das Bild dinarischer Instrumentationskunst ergänzen, vgl. bei Kurth I 583 ff.



Anton Bruckner

1824—1896

schied! —, und die stilistische Haltung dieses Quintetts hat man mit Recht immer wieder orchestral genannt.

Die Brahmssche Formenwelt ergibt dagegen mehr das gewohnte Bild des nordischen Künstlers, der in kleinen wie in großen Formen Bedeutendes zu sagen hat. Vielleicht zeigt er sogar eine gewisse Vorliebe für die ersteren. Vergleicht man das mit dem weiträumigen Schaffen eines Bach, Händel, Gluck, Beethoven, so könnte man auch darin vielleicht eine Brechung seines nordischen Erbes durch andersrassische Einflüsse sehen.

Nun gibt es aber Musiker, die Bruckner, obwohl er doch vorwiegend Symphonien geschaffen hat, eine eigentliche Begabung für große Formen absprechen wollen. Man unterscheidet da deutlich zwei Gruppen: die einen sehen in Bruckner auch formal den größten Symphoniker seit Beethoven; die andern gestehen, daß er sie in den Sätzen innerlich kleiner Form — zumal im Adagio — und auch sonst in vielen Einzelheiten tief ergreife, daß sie aber in den Ecksätzen die Fähigkeit streng durchdachten, lückenlos gefugten Aufbaus vermissen. Ich glaube nicht, daß, wie man hin und wieder behauptet, die abfälligen Aeußerungen sich aus bewußtem Uebelwollen erklären; ich führe sie vielmehr auf Nichtverstehen*können* zurück, d. h. auf die Schranken, die zwischen den Formbegriffen der Rassen aufgerichtet sind. Wenn ich recht sehe, vermißt der nordische Beurteiler bei Bruckners Ecksätzen eine gewisse Zielklarheit der Entwicklung; er findet Aufschwünge, die ins Wesenlose strahlen; Umbiegungen, die ihm zwecklos scheinen; Generalpausen, die er als Löcher empfindet; Durchführungen, die nirgends hinführen; mit einem Worte: Verworrenheit der seelischen Bewegung. Dem dinarischen Hörer aber müssen solche Gefühlsverläufe wohl als durchaus folgerichtig erscheinen; anders wäre es doch nicht denkbar, daß sehr scharfsinnige Musiker ihn als Formgenie preisen. Beim Lesen der ausführlichen Aufbauerklärungen *Kurths* fand der Verfasser alles höchst verständlich und durchdacht; hörte er aber dann wieder einen der als Wunder des Aufbaus gepriesenen Sätze, so wollte sich das unmittelbare Gefühl des Durchdachten trotzdem nicht einstellen. Und dieses Gefühl allein kann schließlich entscheidend sein, nicht die verstandesmäßige Ueberzeugung, daß der Komponist dies und jenes beabsichtigt habe. Steht man Bruckner so gegenüber, so braucht man ihn immer noch nicht für überhaupt formlos zu erklären; wohl aber darf man sagen: er hat nicht die mir gemäße Form.

Man kann schlagwörtlich vielleicht sagen: Das Kennzeichnende von Bruckners Form ist nicht straffe Festigkeit, sondern breiter Ueberschwang. Der, dessen seelisches Geschehen auf Ueberschwang gestimmt ist, wird daher seine Form als vollendet empfinden. *Moser* meint, es sei töricht, Bruckner aus seinem verzückten Dionysiertum heraus zu verkleinern. Verkleinerung liegt mir fern; aber man soll andrerseits dem, dessen Seele nun einmal nicht in den Bahnen verzückten Dionysiertums wandelt, keinen Vorwurf daraus machen, wenn er dessen Formung nicht für den Gipfel der Formkunst schlechthin erklären kann.

Günther bemerkt, bei rassisch einheitlichen Kunstschöpfern sei es unmöglich, Form und Inhalt zu trennen. Das wäre im Falle Bruckner ein weiterer Beweis für seine rassische Geschlossenheit und Einfachheit; denn ohne es zu wollen, stehen wir, von Erörterungen über die Form ausgegangen, hier schon dem seelischen Inhalt seines Schaffens gegenüber. Was uns der verzückte Dionysier in Tönen schildert, sind seine Erlebnisse mit seinem Gott. Mit den Worten Mosers,[1]) Bruckner zelebriere seine Symphonien wie Messen ohne Worte, ist eigentlich alles gesagt.[2]) So eindrucksvoll erhaben und geschlossen diese seelische Welt ist, so ist sie doch auch eng; man kann nicht immer in Weihrauchwolken stehen. Man sehnt sich schließlich von der Gebärde des Segens zu der Hand am Schwert, vom Heiligen zum Helden, von Bruckner zu — Brahms? Nein, zu Beethoven!

Hier berühren wir m. E. den innersten Grund dafür, daß Bruckners Musik vielen nordischen Menschen so schwer zugänglich ist: Bruckners Frömmigkeitsstil ist nicht der ihre. Man wende nicht ein, Beethoven z. B. sei auch katholisch gewesen, bei ihm hätte ich aber nicht daran gedacht, daraus dinarisches Menschentum, dinarischen Frömmigkeitsstil zu folgern. Es kommt nicht darauf an, ob, sondern wie ein Mensch katholisch ist. Die Kirche mag nicht scheiden zwischen dem katholischen Bekenntnis zweier Menschen, wenn sie sich nur zu denselben Lehren bekennen; der Seelenforscher aber muß es. Seelisch betrachtet, besteht zwischen dem Katholischsein eines Beethoven und dem eines Bruckner nichts Gemeinsames; es sind schlechthin zwei verschiedene Bekenntnisse. Man muß geradezu sagen: Die verschiedene Art, wie sie „dieselbe" Religion erlebten, beweist mit am schlagendsten, aus wie grundverschiedenen Rassenseelen heraus sie „katholisch" waren.

Bruckner sei, sagt Kurth,[3]) „nicht Heros der Tat, sondern des Leidens, bis in die Kunst hinein von reinstem Erlösertum, nicht in Beethovens Art von einem Heldentum des Trotzes". Bis in die Kunst hinein! Das heißt: seine Töne ringen nicht um einen persönlichen Glauben an den Sinn und Wert des Lebens — dieser Sinn und Wert steht ihm von vornherein fest —, sondern um persönliche Heiligung; nicht Kämpfenmüssen um eigene Sinngebung lebt in ihnen, sondern Heilsverlangen; es sind nicht die Töne eines Helden, sondern eines Heiligen. Das verhindert das innerste Mitgehen für den, der anders fromm ist; das verriegelt ihm wahrscheinlich auch die innerste Schönheit von Bruckners Tönen.

Auch Brahms war fromm; aber mit Absicht habe ich Bruckner hier nicht mit ihm, sondern mit Beethoven verglichen. Man täte Bruckner unrecht, wenn man den geschlossenen, denkmalhaften Stil seiner Frömmigkeit mit der trotz Bibelfestigkeit, trotz Requiem und Ernsten Gesängen etwas bürgerlich gemäßigten eines Brahms vergliche.

---

[1]) a. a. O. III 286.
[2]) Aehnlich Kurth I 163 und I 227.
[3]) a. a. O. I 155.

Wiederum aber wäre es falsch, das Bild nordischer Frömmigkeit nach Brahms zeichnen zu wollen. Wie Bruckner innerhalb der dinarischen Rasse ein hochragender Ausnahmemensch ist, so müssen ihm, um den rechten Maßstab zu gewinnen, auch nordische Ausnahmemenschen gegenübergestellt werden. Deshalb wählte ich Beethoven; ich hätte auch Bach wählen können.[1])

Nicht um Trennendes zu betonen, sondern um es zu erklären, wurde dieser Vergleich durchgeführt. Was man als naturgegeben erkennt, verliert seinen Stachel. Es kann uns aber helfen, das zu verwirklichen, was stets deutschen Wesens Stolz und Kraft war: die Vielfältigkeit unserer seelischen Möglichkeiten.

---

[1]) Daß Brahms menschlich-künstlerisch nicht ganz an die Höhe und Weite der nordischen Großen heranreicht, betont mit besonderem Eifer und manchmal übertriebener Schärfe Walter Niemann a. a. O.

Fünfzehnter Abschnitt

Gegenkräfte

Wir haben im VIII. Abschnitt die Aufgabe des rassenforschenden Musikbetrachters während der großen Jahrhunderte der abendländischen Tonkunst dahin bestimmt, daß er vor allem zu betrachten habe, wie sich der nordische Geist in den Werken dieser Zeit ausspreche. Wir fügten dort hinzu, daß diese Aufgabe bis ins 19. Jahrhundert hinein im großen und ganzen dieselbe sei. Es bleibt uns nun noch übrig, zu erklären, warum im 19. Jahrhundert ein neuer Gesichtspunkt der Betrachtung hinzutritt.

Nach dem mehr weltbürgerlich eingestellten 18. Jahrhundert brachte das 19. eine stärkere Betonung des Einzelvölkischen (des „Nationalitätenprinzips"). Diese Tatsache läßt sich auf allen Lebensgebieten feststellen; die Musikgeschichte erwähnt sie gewöhnlich in der Form, daß man an mehreren Stellen in Europa ein absichtliches Hinarbeiten auf einen völkischen Musikstil bemerke, der sich an die Volksmusik des betreffenden Landes anlehne und sich bewußt von der mehr gemeineuropäischen Musiksprache der Klassiker zu entfernen suche.

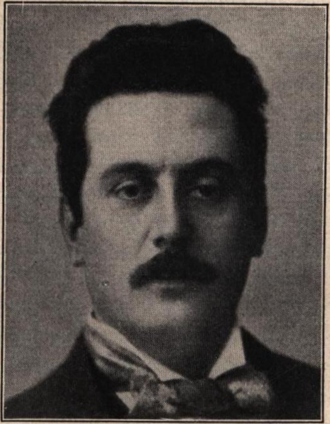


Bild 27. Giacomo Puccini (geb. 1859)
vorwiegend westisch, wahrscheinlich mit dinarischem Einschlag

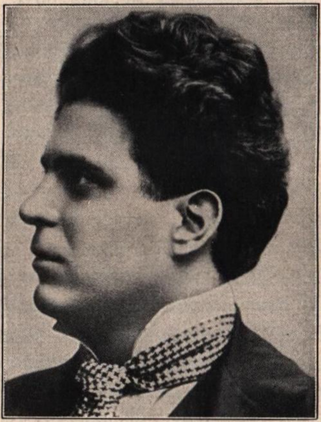


Bild 28. Pietro Mascagni (geb. 1863)
vorwiegend westisch, geringer negerischer Einschlag

Diese völkischen Sonderströmungen scheinen großenteils verkappte und unbewußte Rassenströmungen zu sein. Jene „gemeineuropäische Musiksprache" ist ja eigentlich überhaupt eine Täuschung; sie reichte stets nur so weit, wie die nordische Rasse vorherrschte und daher imstande war, auf allen Gebieten ihr Schönheitsinbild durchzusetzen. Wie denn Musik als eine „allen Menschen verständliche Sprache des Herzens" überhaupt ein Trugbild ist: bis ins

Innerste verstehen sich auch in der Kunst, auch in der wort- und stofflosen Kunst der Töne, immer nur diejenigen, die gleichen Blutes sind.[1]) Sobald nun im 19. Jahrhundert die Vorherrschaft der nordischen Rasse deutlich zurückgeht, erwacht vielerorts gleichzeitig so etwas wie Abneigung gegen das nordische Schönheitsbild der Tonkunst. Das Rassische mag dabei meist unbewußt geblieben sein; in den Vordergrund gestellt wurde das Bestreben, einen völkischen Eigenbesitz an Gesittungsgütern zu schaffen.

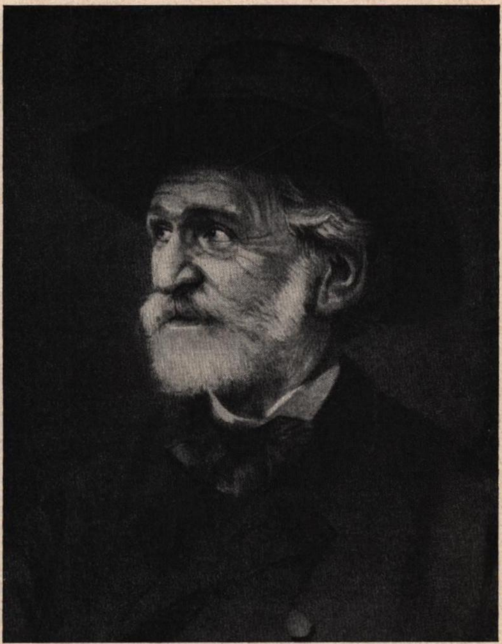


Bild 29. Giuseppe Verdi (1813—1901)
nordisch-dinarisch

In den mannigfaltigsten Formen vollzieht sich dieser halb unterirdische Kampf gegen die germanisch-nordische Vorherrschaft in der Tonkunst. So erscheint der italienische Verismo, jene Opernströmung, die mit Mascagnis „Cavalleria rusticana“ einsetzt, äußerlich als Auflehnung gegen Wagner, war es auch; aber die rassische Triebkraft dieser Auflehnung ist die verständliche Forderung des westischen Menschen, wieder eine musikalische Bühnenkunst seiner Art zu besitzen. Die Herrschaft westischen Geistes im echten Verismo ist unverkennbar: in Handlung wie Musik atmet er jene leicht erregbare Leidenschaftlichkeit, die ein Kennzeichen stark westisch durchsetzter Bevölkerungen ist. Nicht auf vertiefte Innerlichkeit, sondern

---

[1]) Solche Kreise, denen an der Verwischung dieser Wahrheit aus irgendwelchen Gründen gelegen ist, stellen sie mit Vorliebe als die zurückgebliebene Meinung hoffnungslos verbohrter „Nationalisten“ hin. Man vergleiche dagegen etwa folgende Stellen, die sich alle in unserem Sinne aussprechen: Moser a. a. O. II 17, Adler, Stil S. 213 ff.; Benz a. a. O. I 109, I 116, I 282. Adler (S. 216) sagt geradezu: „Es könnte sich im Hinblick auf die musikalisch-nationalen Momente ein eigenes Untersuchungsgebiet für die Völkerpsychologie ergeben.“ Dasselbe erstreben wir hier für die Rassenpsychologie. Wenn dieser gute Sachkenner fortfährt: „Von seiten der musikalischen Erwägung ist da soviel wie nichts geschehen“, so wird man auch von uns bei den folgenden Betrachtungen keine handgreiflichen Ergebnisse im einzelnen erwarten.

auf sichere Durchschlagskraft arbeitet er hin. Zu diesen Mascagnischen Zügen tritt bei **Puccini** noch ein bezeichnend westischer Zug: jene Verquickung von Liebesspiel und Grausamkeit, die für nordisches Gefühl leicht einen peinlich unedlen Beigeschmack hat. (Man betrachte daraufhin etwa die Handlung von „Tosca" mit dem geschmacklosen Durcheinanderquirlen von Geilheit und Folterung: das Wort „Sadismus" läßt sich nur schwer unterdrücken.) — Zu beachten ist, daß Mascagni und Puccini beide auch leiblich westische Züge tragen. **Leoncavallo**, dessen „Bajazzo" man in Deutschland fast stets mit der „Cavalleria rusticana" zusammenkoppelt, gehört kaum hierher, da er Jude ist. Was er an Westischem etwa besitzt, dürfte angenommener Stil aus zweiter Hand sein.

Fesselnd wäre die Frage, wie weit der große **Giuseppe Verdi** (1813—1901) westischem Geiste verpflichtet ist. „Wie ein Biograph berichtet, war er von hoher Gestalt. Er hatte eine große, gebogene, etwas hängende Nase, seine Augen waren blau-grau und veränderlich, die Farbe der Haare und des Bartes war dunkelbraun."[1]) Nach diesen Angaben und seinen Bildnissen ist er leiblich nordisch-dinarisch gewesen. Darauf deutet auch seine ganze Natur hin, deren Ernst, Schwere und bauernhafte Tüchtigkeit recht wenig **Westisch**-Italienisches verraten.[2]) Aber ob nicht doch in manchen Eigenheiten seiner Kunst, etwa in dem ins Blut gehenden Rhythmus so vieler seiner besten Eingebungen, auch westisches Erbteil lebt? Erwägt man, wie wenige deutsche Menschen — seien es Dirigenten, Sänger oder Spieler — diese federnde, biegsame Anmut besitzen, so darf man vielleicht denen zustimmen, die eine stilgerechte Verdi-Aufführung in Deutschland für eine Ausnahme erklären.[3])

Sehen wir uns nach allgemein bekannten, größeren Werken der Tonkunst um, die ausgesprochen westischen Geist atmen, so finden wir eigentlich nur Bizets Oper „Carmen".[4]) Gerade hier aber liegt der

---

[1]) **Woltmann**, Die Germanen und die Renaissance in Italien S. 141.

[2]) Auffällig ist in dieser Hinsicht manches, was **Werfel** in seinem Verdi-Roman sagt; da fällt sogar einmal (S. 290) der Ausdruck von dem „langobardischen Ahnherrn seiner Blutmischung".

[3]) Der umgekehrte Stilzusammenprall ergibt sich, wenn das Werk etwa stark nordisch, der Wiedergebende stark westisch ist. Mancher Leser wird sich des römischen Basilika-Chors erinnern, der vor einigen Jahren eine Konzertreise durch Deutschland machte. Wie dieser Chor unter seinem Leiter, Monsignore **Casimiri**, Palestrina sang, das war für deutsche Ohren geradezu verblüffend. Hier schien der Fall vorzuliegen, daß ein nordisch-dinarischer Künstler sich in westischer Rassenseele spiegelte: der Eindruck war für unser Gefühl „theatralisch". — Wenn man liest: „Geradezu groteske Formen von Kirchenmusik traf und trifft man noch jetzt im Süden der (italienischen) Halbinsel und auf Sizilien, wo nicht selten Prozessionen und Bittgänge unter Mitwirkung einer ohrenbetäubenden Blechmusik wildester Gassenhauer vor sich gehen" (Ztschr. f. Musik 1929 S. 484), so darf man annehmen, daß sich hier schon außereuropäische, vielleicht negerische, Rasseneinschläge bemerkbar machen.

[4]) **Rossini** wird von **Günther** der westischen Rasse abgesprochen, wohl mit Recht; höchstens im „Barbier von Sevilla" könnte man westischen Rassegeist zu spüren glauben, aber wohl mehr infolge des Stoffes.

Fall verwickelt. Georges Bizet (1838—1875) war nach Woltmann blondhaarig, blauäugig und mittelgroß; auch Günther bezeichnet seine Gesichtszüge als vorwiegend nordisch. Im Ausdruck des Gesichtes allerdings findet sich kaum bezeichnend Nordisches. Nun erwähnt Günther auch, Bizet werde zuweilen als Halbjude bezeichnet, und im Semi-Kürschner von 1929 steht er in der Tat als Jude angegeben, leider ohne faßbare Beweise. Betrachtet man dagegen Bizets künstlerische Eigenart, indem man sie, wie billig, vor allem von seinem Meisterwerk „Carmen" ableitet, so kann nicht zweifelhaft sein, daß hier der vollendetste Ausdruck westischen Wesens vorliegt, den die Musikgeschichte überhaupt kennt. Gerade jene Art der westischen Leidenschaftlichkeit, deren Kennwort Günther in dem Ausdruck „il voit rouge" findet, gibt der Oper ihr Gepräge. Sollte Bizet diesen Leidenschaftsstil so vorzüglich in Tönen haben einfangen können, wenn er ihn nur „nachempfunden" hätte? Wahrscheinlicher ist doch wohl, daß auch er selbst westisches Blut gehabt hat, ohne daß es in seiner leiblichen Erscheinung zu deutlichem Ausdruck gekommen ist.



Bild 30. Georges Bizet (1838—1875)
vorwiegend nordisch

Um das westische Wesen der „Carmen"-Musik zu erweisen, darf man fast einen beliebigen Griff in die Partitur tun. Wir gaben früher dem Leser den Rat, sich die nordische Natur der musikalischen Eingebungen eines Gluck klarzumachen, indem er die Melodien mit stilgerechten Bewegungen zu begleiten suche: er mache denselben Versuch mit Melodien aus „Carmen", etwa mit einem der Gesänge der Heldin, und er wird merken, wie die Bewegungen in eine andere Richtung gedrängt werden: in eine Mischung von ritterlicher Anmut und zuckender Leidenschaft. Dieselbe Beobachtung macht man an den Bewegungen einer guten — d. h. rassenstilistisch einwandfreien — Carmendarstellerin oder eines guten Carmendirigenten. Bekannt und immer wieder be-

mängelt ist es, daß viele Darsteller auf deutschen Bühnen diesen Bewegungsstil nicht treffen, vor allem die Männer, die z. B. als Soldaten eine herzbrechende Hilflosigkeit offenbaren können, sich dem Rhythmus der „Carmen"-Märsche anzupassen. Es kann eben kein Mensch mit vollem Erfolg gegen den Bewegungsstil seiner Rasse ankämpfen, und westische Menschen sind nun einmal in Deutschland selten. — Was hier hauptsächlich von der Rhythmik ausgeführt worden ist, findet sich in Melodik und Harmonik wieder. Ferruccio Busoni, bei dem man wohl auch einen Einschlag westischer Rasse vermuten darf, beschreibt sein Inbild der Melodie folgendermaßen: „Ihr braucht nur zu greifen, und ihr haltet eine Blüte, einen Hauch des Meeresatems, einen Sonnenstrahl in der Hand."[1]) Täusche ich mich nicht, so spricht hier neben anderem auch die Sehnsucht des westischen Menschen nach einer ihm artgemäßen musikalischen Erfindung. Und klingen nicht manche Melodien „Carmens", als ob wir einen Sonnenstrahl, eine Blüte in der Hand hielten? In diesen Melodien sind die seligen Blumenhügel Avaluns, die in den Abendröten des Westmeeres versunkenen, einmal wieder aufgestiegen ans Licht. Nicht ohne Grund hat man daher dem Werke in der Musikgeschichte keine rechte Stelle anweisen können; m. E. steht es deshalb so einsam da, weil hier in einer Glückslaune des Schicksals westischer Geist sich rein und ungebrochen in Tönen hat verkörpern dürfen.

Die Sehnsucht nach dieser so andersartigen Welt der Töne ist in deutschen, vorwiegend nordischen Menschen immer wieder einmal aufgebrochen; in keinem vielleicht so tief und schmerzlich wie in Friedrich Nietzsche.

Als Nietzsche „Carmen" in Italien kennen lernte, hat er seinem Musikerfreunde Peter Gast einen Klavierauszug der Oper mit Randbemerkungen geschickt.[2]) Diese Bemerkungen lesen sich wie eine fortlaufende, höchst scharfsichtige Beschreibung westischer Tonkunst. Man beachte Ausdrücke wie: „Prachtvoller Zirkuslärm", „Ein Epigramm auf die Leidenschaft", „. . . ein Hauch aus den Gärten Epikurs", „Eros, wie die Alten ihn empfanden — verführerisch, spielend, boshaft, dämonisch, unbezwinglich", „mitleidig, höhnisch, verlockend", „Höchst südländisch. Unsere ganze geliebte Gil Blas-Welt!", „Das ist südliche gentilezza", „Das Fieber der todbereiten Leidenschaft" usw. Treffsicherer kann das westische Wesen der „Carmen"-Musik nicht dargestellt werden.

Diese leidenschaftliche Liebe bedeutet nicht etwa, daß Nietzsche selbst westischen Wesens gewesen wäre, sondern sie trägt deutlich den Stempel des „Gegensätze ziehen sich an". Es war nur natürlich, daß der Denker in „spielender, boshafter" Musik eine Entspannung von ungeheurer Gedankenarbeit suchte; in einer Musik, die nicht in Tönen um

---

[1]) Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst S. 32.

[2]) Vgl. Hugo Daffner, Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen, Regensburg, o. J.

dieselben Welträtsel kreiste, mit denen er soeben noch in **Gedanken** gerungen hatte.[1])

Zu der „Lockung des Südens" (vgl. S. 208) tritt bei Nietzsche die schmerzliche Liebe zur eigenen Art, die ihn so oft dazu treibt, den nach seiner Meinung entartenden Deutschen seiner Zeit das ganz Andersartige zornig als das Bessere vorzurücken. Wenn **Baeumler** recht damit hat,[2]) daß man bei Nietzsches Aeußerungen stets berücksichtigen müsse, aus welcher augenblicklichen Kampfstellung heraus sie geboren und daher zu verstehen seien, so gilt dies auch für seine Ansichten über Musik. Wir dürfen nicht vergessen: es war die Zeit, da Wagners Musik sich in Deutschland durchzusetzen begann, und vieles an Nietzsches scharfen Worten über „deutsche" Musik ist nur zu verstehen, wenn man statt „deutsch" „wagnerisch" liest. — Eine ausführliche Betrachtung des Verhältnisses Wagner-Nietzsche würde im übrigen für unseren Gegenstand ziemlich unfruchtbar sein, zumal Nietzsches spätere Wagnerfeindschaft sich mehr aus stofflichen als aus musikalischen Gründen erklärt. Als Künstlernaturen stehen sich die beiden Männer rassisch durchaus nicht so fern; auch in Nietzsches Schöpfungen lebt, wenn man sie von der künstlerischen Seite her würdigt, jener Ton überfliegenden Schwunges, den wir für nordisch-dinarische Menschen bezeichnend fanden. Insofern hätte sich seine Wesensart mit Wagnerscher Musik eigentlich recht gut vertragen müssen. Uebrigens zeigen die warmen Worte, die Nietzsche noch in „Ecce homo" über Wagner spricht,[3]) daß wir sein Verhältnis zu dem Dichterkomponisten in der Tat nicht auf die Formel „erst Freundschaft, dann Feindschaft" bringen können.[4])

In diesen Zusammenhang gehört auch **Hugo Wolf** (1860—1903), wenn man überhaupt den Versuch machen will, ihn rassisch irgendwo einzuordnen. Der Raum verbietet es, ausführlich zu zeigen, wie stark in seinem Schaffen die „Lockung des Südens" lebt, z. B. in seiner Oper „Der Corregidor" (nicht etwa nur im Stoff, sondern vor allem in der musikalischen Haltung). Wenn **Moser**[5]) aus einem Briefe Wolfs anführt, „er suche auf der Bühne eine gaya sciencia, ‚in einer fröhlichen, originellen Gesellschaft bei Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen usw. usw., kurz in einer — komischen Oper, und zwar einer ganz gewöhnlichen komischen Oper ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Phi-

[1]) Vgl. **Daffner** a. a. O. S. 66 f.

[2]) Alfred **Baeumler**, Nietzsche, der Philosoph und Politiker, Leipzig 1931.

[3]) Vgl. **Daffner** a. a. O. S. 9.

[4]) Mit Nietzsches Begriff des „Dionysischen" kann die musikalische Rassenkunde m. E. nichts anfangen. Sollen die beiden Worte „dionysisch" und „apollinisch" für unsere Untersuchungen überhaupt einen Sinn haben, so kann es nur der sein, den ihnen **Kynast** gegeben hat und den auch wir uns (vgl. Abschn. III) zu eigen gemacht haben: apollinisch = nordisch, dionysisch = vorderasiatisch. Bei **Benz** z. B. bedeuten sie wieder etwas durchaus anderes. Außerhalb der griechischen Welt — eben zur Bezeichnung jener zwei Seelen in der griechischen Gesittung — sollte man daher die beiden Ausdrücke nur sehr vorsichtig anwenden.

[5]) a. a. O. III 397 Anm. 3.

losophen im Hintergrunde'" — so spricht aus solchem Wunsche ganz deutlich die Nietzschesche „Carmen"-Sehnsucht und -Seligkeit. In dem reichen Liederschaffen Wolfs kehrt ähnliches so häufig wieder,[1]) daß man es kaum noch als gelegentlichen Ausflug in eine fremde Welt ansehen kann, sondern als einen festen Bestandteil des Wolfschen Seelenlebens. Nur erhebt sich bei ihm eine ähnliche Schwierigkeit wie bei Schumann: beide bewegen sich in ihrem Seelenleben dauernd so sehr an den äußersten Grenzen des dem Menschen überhaupt Zugänglichen (bekanntlich ist Wolf ebenso wie Schumann in geistiger Umnachtung gestorben), daß sie natürlicherweise auch rassisch wenig Allgemeingültiges („Typisches") zeigen. Man kann in unsern Gedankengängen mit solchen Gestalten nicht viel anfangen. Das beweist aber gegen die Anwendbarkeit der rassischen Betrachtungsweise als solcher ebensowenig, wie die Tatsache, daß hin und wieder ein Künstler ohne Verbindung mit den Zeitströmungen dasteht, etwas gegen die allgemeine Wirksamkeit der Umwelt beweist.[2])



Bild 31. Hugo Wolf (1860—1903)
vorwiegend nordisch

Deutlicher als in Westeuropa sind die rassischen Unterströmungen der völkischen Entwicklungen in Osteuropa. Jedoch eine eingehende Darstellung all der Fragen, die sich in osteuropäischer Tonkunst im Zusammenhange mit der

---

[1]) Vgl. z. B. die meisterhafte Schilderung des „Italienischen Liederbuchs" bei Moser III 396 f.

[2]) Nach Günther sind Wolfs Gesichtszüge vorwiegend nordisch. Der Ausdruck, vor allem der Augen, ist es m. E. nicht; in ihnen mag neben einer Vorahnung des späteren geistigen Zerfalls auch sichtbar werden, daß in der Mutter „etwas Slowenenblut rumort" hat (Moser). Aber was ist „Slowenenblut" rassisch? Es ist tief zu bedauern, daß bei Künstlergestalten wie Wolf nicht mehr die Claußschen „mimischen Reihen" erprobt werden können. — Zu allem, was in diesem Buche über westische Musik, z. T. auch über dinarische Musik gesagt worden ist, vgl. auch das Buch von Walter Dahms, „Musik des Südens".

Rasse erheben, würde sowohl den Rahmen dieses Buches als auch den gegenwärtigen Stand der Einzelforschung überschreiten.[1]) Es können hier nur gewisse Richtungsmöglichkeiten weiterer Forschung angedeutet werden.

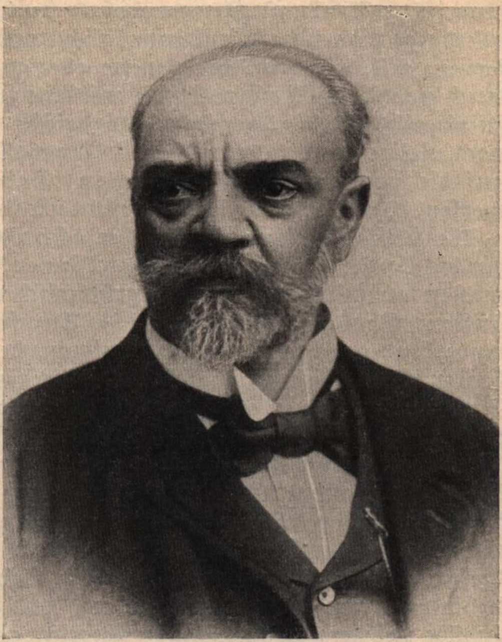


Bild 32. Anton Dvorak (1841—1904)
vorwiegend sudetisch mit dinarischem Einschlag (?)

Die Rassenkunde nimmt an, daß die Urslawen, ebenso wie alle ihre indogermanischen Bruderstämme, eine ursprünglich vorwiegend nordische Menschengruppe gewesen sind.[2]) Diese nordische Zeit aber fällt vollkommen in die Vorgeschichte, und von ihren musikalischen Zuständen wissen wir nichts. Höchstens dürfen wir vielleicht aus der lebhaften musikalischen Betätigung slawischer Völker in viel späterer Zeit vorsichtig schließen, daß die Urslawen mit den Germanen und Kelten eine besonders starke Veranlagung für Tonkunst gemeinsam gehabt haben.[3])

Entnordet wurden die südslawischen Stämme hauptsächlich durch Vermischung mit dinarischer, die nordslawischen durch solche mit ostbaltischer Rasse. Die Völker vorwiegend dinarischer Mischung (Slowenen, Kroaten, Serben, Montenegriner, Albaner sowie Ukrainer) sollen hier unberücksichtigt bleiben, da wir uns mit den Eigenheiten

[1]) Zu letzterem vgl. Peter Panoff, Altslawische Volks- und Kirchenmusik (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft) S. 9: „Sowohl die Volksmusik der Großrussen, wie die der türkischen, mongolischen, kaukasischen und finnischen Stämme Rußlands, der Kleinrussen und der Weißrussen, als ungemein wichtige Zweige der musikalischen Völkerkunde" (und Rassenkunde!) „warten noch auf eine eingehende wissenschaftliche Untersuchung und Begründung."

[2]) Zum folgenden vgl. Günther, Rk. Europas S. 154 ff. und 278 ff. und das dort angegebene Schrifttum.

[3]) Die altserbischen Heldenlieder, Panoff S. 8, erinnern in ihrem Vortrag an indogermanische Gemeinsamkeiten; das Beispiel II ebenda könnte an das Kalewala-Epos gemahnen (vgl. S. 74). — Zu fragen wäre etwa auch, ob die Entwicklung des altrussischen Kirchengesanges aus byzantinischen Quellen vielleicht ähnliche Strebungen erkennen läßt, wie wir sie in Abschn. VI für die westeuropäische Gregorianik unter germanischem Einfluß erkannten.

dinarischer Tonkunst schon mehrfach beschäftigt haben;[1]) wenn man allerdings dinarische Musik in möglichst ursprünglichen Formen kennen lernen will, nicht in ihren mehr oder minder starken Abbiegungen durch nordischen Rassegeist (wie meistens in Deutschland), dann dürfte es unerläßlich sein, gerade die dinarische Volksmusik Südosteuropas noch viel genauer zu erforschen.[2]) Wir wollen hier dagegen einen Blick auf die vorwiegend ostbaltischen Gebiete slawischer Zunge werfen, d. h. vor allem auf das nicht-ukrainische europäische Rußland.

Die seelischen Eigenschaften der ostbaltischen Rasse, soweit sie für die Tonkunst in Frage kommen können, gibt Günther[3]) folgendermaßen an: Schwermut und grüblerischer Ernst, unter einer Decke äußerer Genügsamkeit grenzenlose Unzufriedenheit, eine nicht gestaltende, sondern schweifende, verschwimmende Einbildungskraft, Schwanken zwischen Gefühlsseligkeit und ungebändigter Wut, Neigung zur Zerfaserung eigenen und fremden Seelenlebens. „Ueberhaupt bewegt sich die ostbaltische Seele gerne an äußersten Grenzen und zeigt eine Neigung zu Unmaß.“ Theodor Hoffmann-Linz, der hervorragende Kenner der ostbaltischen Seele, fügt dem hinzu, daß sich in ihr ein Bruch feststellen lasse, „eine Art Seelenkrankheit, ein Unbefriedigtsein mit sich und der Umwelt, die Erkenntnis der Unmöglichkeit, sich mit dieser in Einklang zu bringen, ein stetes Sehnen nach ‚Etwas‘, das nicht bestimmt umrissen werden kann und nur als unbestimmbares Nebelgebilde vor dem geistigen Auge schwebt, ein Suchen und Nichtfinden. Wir bezeichnen einen solchen Zustand als moralischen Katzenjammer. Ein solcher Katzenjammer lauert beständig in der ostbaltischen Seele; er tritt bald leiser, bald heftiger auf und verursacht schließlich einen Zustand, der sich am liebsten in einem Aufheulen Luft machen möchte. Dieses Aufheulen nun, wofür man auch Aufstöhnen oder Aufseufzen unter einer Seelenqual sagen könnte, halte ich für den Urgrund ostbaltischen Musikempfindens .... Nicht umsonst besteht im russischen Sprachgebrauch das Wort: ‚Sich in einem Liede ausweinen.‘“[4])

Soweit die Schilderer der ostbaltischen Rassenseele. Ersichtlich stimmen ihre Darlegungen mit dem Gesamteindruck russischer Volksmusik aufs beste zusammen. Schlägt man in Möllers Sammlung „Das Lied der Völker“ den Band „Russische Volkslieder“ auf, so fühlt sich der deutsche Musikfreund von einer ganz eigenartigen Schwermut angerührt, von einer grenzenlosen, ziellos verschwimmenden Sehnsucht, die mit den uns vertrauten (also vorwiegend nordischen oder dinarischen)

---

[1]) Vgl. auch Panoff a. a. O. S. 12 über die Aehnlichkeit kleinrussischer (ukrainischer) Lieder mit westeuropäischer Musik.
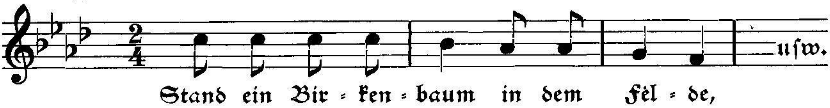
[2]) Eine ausführliche Einzeluntersuchung gibt Bela Bartok, Die Volksmusik der Rumänen von Maramures, Sammelbände für vgl. Mus.-Wiss. Bd. 4, München 1923. Fragt sich nur, welcher Rasse diese Rumänen von Maramures überwiegend angehören.

[3]) Rk. d. d. V. S. 236 ff.

[4]) Nach brieflichen Mitteilungen.
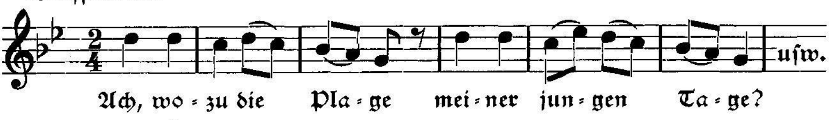
„traurigen" Stimmungen kaum etwas gemein hat.[1]) Diese Schwermut liegt nicht nur in der Melodielinie als solcher,[2]) sondern vor allem in der eigenartig hartnäckigen Wiederholung gewisser kurzer Motive. Gerade durch diese Wiederholungstechnik spinnt sich das Gefühl in jene nicht gestaltende, sondern ziellos schweifende, trübe, niederdrückende Stimmung ein. In folgender Melodie (Möller Nr. 14):

Beispiel 85.
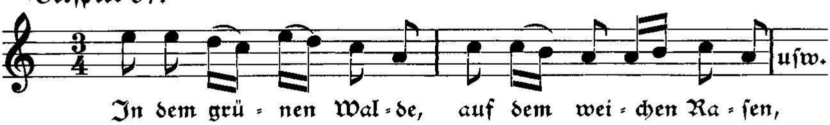


haben wir viermal hintereinander fast dieselbe dreitaktige Bildung; gerade dadurch erhält sie ihren bezwingend schwermütigen Reiz. In Möllers Nr. 16 zerfällt die Strophenmelodie in zwölf dreitaktige Bildungen:

Beispiel 86.
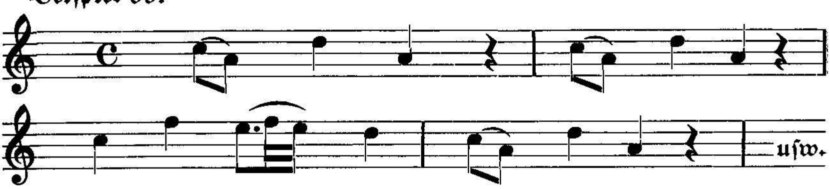


Der Schlußtakt b—a—g kehrt zwölfmal unverändert wieder, also in sechs Strophen 72 mal! In Möllers Nr. 20 besteht die ganze Strophenmelodie aus Variationen des ersten Taktmotivs:

Beispiel 87.



Dabei ist aber z. B. der Text dieses Liedes durchaus nicht traurig. Auf ähnlicher Wiederkehr eindrucksstarker, kurzer Motive beruht auch der bekannte Gesang der Wolgabootschlepper (Möller Nr. 33):

Beispiel 88.



[1]) Vgl. Panoff a. a. O. S. 2: Von der Schwierigkeit, sich in die „quälenden Erlebnisse" eines Volksmenschen aus Bulgarien oder Rußland hineinzuversetzen.

[2]) Von den beigegebenen Harmonisierungen der Klavierbegleitung sieht man am besten ganz ab.

Unbestreitbar übt gerade diese Wiederholungstechnik auf den Empfänglichen einen betäubend starken Stimmungszauber aus, immer aber in der Richtung auf das verschwimmend Klagende. Oft hat man darin ein musikalisches Abbild der grenzenlosen russischen Ebene sehen wollen; und wenn man annimmt, daß in dieser Umwelt die ostbaltische Rassenseele ihre bezeichnenden Züge eingeprägt erhalten hat, würde sich die Uebereinstimmung ja auch zwanglos erklären.

Schünemann hat während des Weltkrieges mit Gefangenen aus den deutschen Kolonien in Rußland musikalische Untersuchungen angestellt.[1]) Die Veränderungen, welche das deutsche Volkslied dieser Kolonisten vor allem an der Wolga, also in ostbaltischer Umgebung, durchgemacht hat, weisen sämtlich auf Umgestaltung in Richtung der ostbaltischen Rassenseele hin.[2]) Fraglich ist es natürlich, ob diese Veränderungen im einzelnen Falle auf bloße Ueberprägung fremden Rassenstils oder auf tatsächliche Rassenmischung zurückgehen. Schünemann bringt zwar mancherlei persönliche Angaben über die Sänger, aber begreiflicherweise nichts darüber, wie sie ausgesehen haben, also über ihre vermutliche Rassenzugehörigkeit.

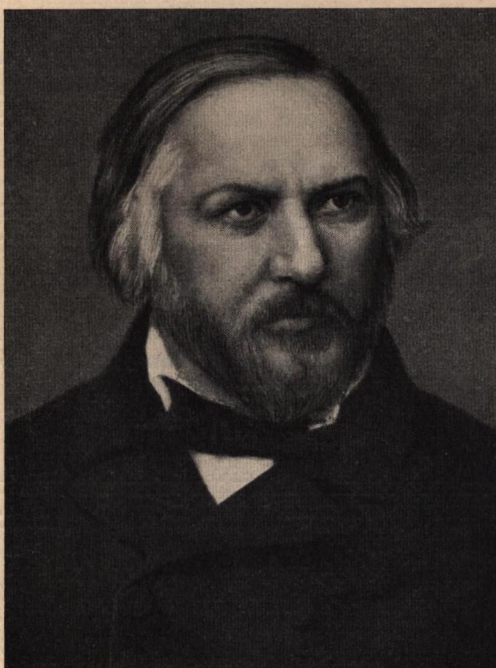


Bild 33. Michael Glinka (1803—1857)
ostbaltisch-dinarisch

Vom raschen Wechsel zwischen Schwermut und ungebändigter Leidenschaft läßt sich in gedruckten Sammlungen wenig erkennen; dazu muß man die Lieder von Menschen der betreffenden Seelenartung in der Wirklichkeit singen hören.

Es fragt sich weiter, ob man ostbaltisches Seelenleben auch in russischer Kunstmusik wiederfindet. Da man diese, sei es Opern-, sei es Konzertmusik, bei uns mit wenigen Ausnahmen nicht so häufig hört, daß der deutsche Musikfreund von ihrem Wesen durch eigenes

[1]) Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Sammelbände für vgl. Mus.-Wiss. Bd. 3.

[2]) Vgl. Schünemann S. 21—32, 48, 51 ff., 70 f., 79 f., 82 f., 126.

Hören eine Vorstellung gewinnen könnte, beschränke ich mich auf die Wiedergabe einer sehr gut zusammenfassenden Schilderung:[1])

„Der Rausch fesselloser Freiheit tobt durch alle diese Werke. Unbändigkeit des Ausdrucks, Freude am Umsturz aller Gesetze, Kühnheit des Gedankenganges, ein Umwerfen aller bestehenden, durch die Ueberlieferung geheiligten Formen — man könnte fast von einem Nihilismus in der Musik reden. . . . Man holt sich mit Vorliebe die Motive aus dem heimischen Liederschatze oder bildet sie danach. . . . Die Eigenart dieser Volksweisen wird gemeinsamer Zug der russischen Kunstmusik: einerseits langsame und kaum rhythmisierte Melodien, aus denen die unendliche, gleichförmige Weite, die Traumstimmung der russischen Steppe spricht; anderseits kurzatmige Tanzweisen. . . . So ist in fast allen russischen Kompositionen reicher und unvermittelter Wechsel der Stimmung, ein plötzliches Aufschreien aus träumerischem Stillesein, hingebende Zärtlichkeit und dann wieder brutales Drauflosgehen." — Es bedarf keines Nachweises im einzelnen, wie stark diese — doch nicht rassisch gedachte — Schilderung ostbaltische Weseszüge herausarbeitet.

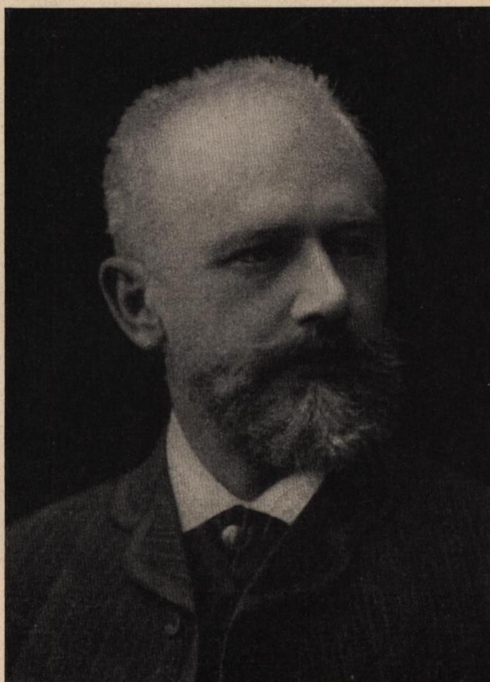


Bild 34. Peter Tschaikowsky (1840—1893)
nordisch-dinarisch

Eine ganz andere Frage ist es dagegen wieder, wie weit solche Züge bei den einzelnen Tonsetzern Rußlands aus eigener ostbaltischer Seelenanlage, wie weit sie aus bloßer Anempfindung bezeichnend russischen Seelenlebens erklärt werden müssen. Das erstere wird man am ehesten bei solchen Künstlern annehmen dürfen, die wie Glinka (1803—1857) aus stark ostbaltischem Gebiete stammen (geb. in Nowospaskoje, Gouv. Smolensk) und auch sonst den Eindruck der Ursprünglichkeit machen. Aehnliches könnte man etwa von Mussorgsky (1835—1881, geb. in Karew, Gouv. Pskow) oder Balakirew (1837 bis 1910, geb. in Nischni-Nowgorod) vermuten. Doch selbst bei einem Tschaikowsky (1840—1893, geb. in Wotkinsk, Gouv. Wjätka), dessen

[1]) Storck a. a. O. II 438 f.

Musik bei uns noch am besten bekannt ist, finden sich neben den starken westeuropäischen Anklängen genügend Dinge, die uns „echt russisch", d. h. ostbaltisch, anmuten, während Tschaikowsky in seinem Aeußeren viel mehr nordisch als ostbaltisch erscheint. Die „russischen" Züge dürften sich bei ihm, der doch im ganzen mehr ein Nachempfinder als ein Eigener war, mehr aus Umwelteinflüssen erklären.[1])

Mit der Rasse greift ostbaltisches Wesen in der Tonkunst auch nach Finnland und Skandinavien hinüber. Storck[2]) will im Anschluß an Liszt gewisse Aehnlichkeiten der finnischen und der Zigeunermusik auf Eigenart der uralaltaischen Rasse zurückführen. Uralaltaisch oder finnisch-ugrisch nennt man diejenige Sprachfamilie, die ursprünglich der ostbaltischen Rasse zugeordnet gewesen sein muß; zu ihr gehören u. a. das Finnische, Esthnische, Lappische, Madjarische. Bei jenen schon von Liszt bemerkten Aehnlichkeiten wird es sich also vermutlich nicht um finnisch-zigeunerische, sondern um finnisch-madjarische Zusammenhänge handeln.

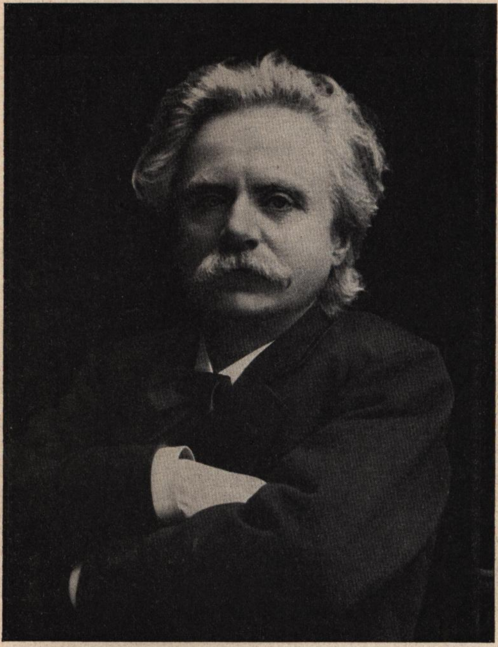


Bild 35. Edvard Grieg (1843—1907)
nordischer Einschlag

Edvard Grieg (1843—1907), der bekannteste skandinavische Tonsetzer des 19. Jahrhunderts, dürfte nordisch-ostbaltisch gewesen sein. Das Freie, Große, geistig Bedeutende und Heldentümliche nordischer Kunst fehlt ihm zwar nicht, doch scheint mir seine Stimmungswelt enger begrenzt als diejenige vorwiegend nordischer Künstler. Nennt man seine Töne „das Musik gewordene Abbild des Wikingerlandes" (Niemann), so denkt man dabei doch wohl mehr an träumende Seen und blasse Mitternachtssonne als an

[1]) Woher die Angabe im Semi-Kürschner stammt (Bd. III S. 1063, I unter „Hermann Levi"), Tschaikowsky sei Jude gewesen, ist mir nicht bekannt; der Band, in dem er ausführlich behandelt werden müßte, fehlt noch. — Bortniansky (1731—1825), der bekannte Kirchenkomponist, stammt aus der Ukraine; sein für unser Gefühl etwas weichlich-melodiöser Stil dürfte also dinarisch beeinflußt sein.

[2]) a. a. O. II 443.

die gewaltige, große und harte Welt der Sagas, die in Griegs Musik m. E. nicht den beherrschenden Ton bildet.

Es wird manchen Leser zunächst überraschen, wenn wir in diesem Zusammenhange den Namen Max Reger (1873—1916) nennen. Und doch muß er hier betrachtet werden. Den ersten Fingerzeig gibt — ein recht seltener Fall für unsere rassisch gemischte Spätzeit — das leibliche Bild des Tonsetzers. Von allen großen schaffenden Musikern deutscher Junge ist Reger m. W. der einzige, dessen Kopf und Gesichtszüge vorwiegend ostbaltisch sind. In seiner Heimat, der bayrischen Oberpfalz, ist die ostbaltische Rasse nicht gerade häufig, wenn natürlich auch ihr Vorkommen nicht unmöglich ist.[1])



Bild 36. Max Reger (1873—1916)
ostbaltisch-dinarisch

Ueberraschend gut stimmen die Grundzüge Regerscher Kunst zu der Annahme ostbaltischen Seelenlebens. Man muß sich allerdings vor Uebertreibungen hüten. Man kann nicht einfach sagen: „Regers Kunst wirkt zerrissen; folglich ist sie ostbaltisch." Denn zerrissen wirkt mehr oder weniger die ganze Zeit, in die sein Schaffen fällt. Nur die unleugbare Tatsache, daß die Töne inneren Unbefriedigtseins einem bei Reger ganz besonders stark entgegenklingen, rechtfertigt die Annahme, daß bei ihm neben der allgemeinen Unrast der Jahrhundertwende noch ein besonderes, verstärkendes Seelenerbe in dieser Richtung wirkt. Vieles, ja ich wage zu sagen: das meiste seiner Musik „legt sich wie Mehltau aufs Gemüt" (Th. Hoffmann), und das eben ist, wie oben ausgeführt, die Wirkung ostbaltischen Seelenlebens auf nordische, dinarische oder westische Menschen. Nirgendwo erweckt die Tonkunst der drei letztgenannten Rassen jenes bezeichnend Regersche Gefühl des Quälenden, eines freien Aufschwungs Entbehrenden, in unbefriedigende Tiefen Bohrenden, sich endlos und qualvoll um sich selber Dre-

[1]) Vgl. Günther, Rk. d. d. V. S. 286.

henden. (Ausnahmen gibt es hier wie überall; sie mögen sich aus einem auch bei Reger höchst wahrscheinlichen nordischen Einschlag erklären.) Sowohl Niemann[1]) als auch Storck[2]) heben in ihrer Betrachtung Regers den eigentümlich engen Rahmen hervor, innerhalb dessen seine Stimmungswelt beschlossen liegt. Und diese Welt selbst — ist sie nicht deutlich ostbaltisch bestimmt? „Die in schwerfälliger Lustigkeit tappenden Scherzi, das grau in grau verlaufende schwermütige Adagio und ein in Massen wühlendes, diese aufeinander türmendes Allegro der Ecksätze, das leider weniger von gesunder Kraftbetätigung, als von aufgepeitschter Erregtheit kündet."[3]) Niemann schildert, wie der deutsche Musiker mit der ihm eigenen Gründlichkeit um Regers Besitz ringt und schließlich doch meist in einem kühlen Verhältnis zu ihm bleibt. Das läßt sich gar nicht anders als rassisch erklären: das ostbaltische Seelenleben ist eben dem „richtigen" Deutschen etwas innerlich Fremdes, auch durch ehrlichstes Ringen nicht Nacherlebbares; Reger hat das tragische Schicksal gehabt, in seinem Volke gewissermaßen ein seelischer Fremdling zu sein. Es ist m. E. nicht richtig, zu sagen, Regers Kunst sei keine musikalische Gefühls- und Herzensaussprache. Es spricht sich schon ein Gefühl, ein Herz in ihr aus, aber eines, das im deutschen Volke keinen Widerhall finden kann.

Wohin man in Regers Kunst blickt, bestätigt sie diese allgemeinen Betrachtungen. Wo gäbe es ein besseres Beispiel für die qualvoll-inbrünstige Hingabe der ostbaltischen Seele als etwa das Chorwerk „Die Nonnen"? Für die Neigung des ostbaltischen Menschen, sich an äußersten seelischen Grenzen zu bewegen, als Regers fortgesetzter, maßlos schroffer Wechsel zwischen den äußersten Graden der Tonstärke? Für die ostbaltische Neigung zur Selbstzerfaserung, als die oft geradezu ängstlich-kleinliche Ueberladung der Regerschen Werke mit verdeutlichenden Vortragszeichen? Spricht nicht aus der Tatsache, daß Reger entschieden größer im Variieren gegebenen Stoffes war als im Erfinden eigener musikalischer Urgedanken, eine Verwandtschaft mit jener östlichen Freude am verwandelnden Wiederholen desselben kleinsten Formgedankens?[4]) Bezeichnenderweise hat Reger die Beethovensche und Brahmssche, echt nordische Errungenschaft, daß auch die Variation ein seelisches Aufbauen und Entwickeln sein soll, nicht weitergeführt; seine Variationen sind, bei aller Schönheit des rein Musikalischen, Ketten von Arabesken, deren Glieder der Tonsetzer schließlich auch anders hätte an-

[1]) Die Musik der Gegenwart, Berlin 1913, S. 153 ff.

[2]) a. a. O. II 404 ff.

[3]) Storck a. a. O. II 408. Aehnlich Niemann S. 155 ff., 162, 167. — Daß Hermann Unger in seiner Sonderarbeit „Max Reger" (München 1921) ganz andere, bewundernde Töne anschlägt, sei ausdrücklich vermerkt und das Recht dazu niemandem bestritten. Aber die Reger-Begeisterten sind dünn gesät in Deutschland; und das kommt nicht vom „Nachhinken der großen Masse", sondern von einem ganz gesunden musikalischen Urgefühl, das sich gegen die Regersche Gefühlswelt wehrt. Uebrigens geht gerade aus Ungers verständnis- und liebevoller Schilderung des Menschen Reger (Abschnitt 2—7) hervor, wie deutlich auch in diesem die ostbaltischen Seelenzüge erkennbar sind.

[4]) Vgl. Lach a. a. O. S. 315 ff.; Schünemann a. a. O. S. 51 ff.

einanderreihen können. Spricht uns nicht aus sehr vielen (nicht aus allen!) Orgelwerken Regers die Empfindung an, als seien hier zwei Dinge zusammengekoppelt, die in Ewigkeit nicht zueinander passen: ein ostbaltischer Mensch mit seiner inneren Zerrissenheit, und ein von nordischem Geiste geprägtes Instrument, dessen wahrhaft königlicher Beruf es sein und bleiben wird, innere Hoheit, Einheit und Gefaßtheit, in sich selber ruhende Würde zu verkünden? Ist es nicht so, daß die heutige „Orgelbewegung", die einen Teil unserer deutschen musikalischen Selbstbesinnung darstellt und so stark von nordischem Geiste getragen wird, geradeswegs von Reger und seinem Klangideal der Orgel wegführt, zurück zu Bach und den großen nordischen Orgelmeistern vor Bach?

Moser meint,[1]) der geschichtliche Sinn von Regers Erscheinung sei noch nicht faßbar. Das Eine scheint immerhin schon heute klar, daß er zu den großen Wegbereitern einer neuen nordisch-germanischen Tonkunst — wenn wir eine solche noch einmal erleben — nicht gehören wird. Er hätte ein Führer sein können kraft seiner ganz überragenden Veranlagung zur Polyphonie, zu der, als einem Urquell germanischen Musikschaffens, heute alle gesunden Kräfte sichtbarlich wieder hindrängen; er wird es nicht oder nur in sehr beschränktem Maße sein, weil ihm das Schicksal neben diesem nordischen Verstandeserbe ein Gefühlsleben gegeben hatte, das dem nordischen Deutschen niemals ein Führer zu sich selber sein kann.[2])

Ueberblicken wir ganz kurz, was die Bestrebungen zur Schaffung „neuer Nationalmusik" in Europa, die wir als verkappte Rassenströmungen deuten wollten, an künstlerischen Werten gezeitigt haben, so kann man vom Standpunkte dieses Buches folgendes sagen: Sie haben uns im einzelnen viel neue und eigenartige Schönheit geschenkt; aber das innerste Wachstum der nun einmal nordisch bestimmten europäischen Tonkunst haben sie nicht gefördert. Denn zu solcher Förderung kommt es nicht darauf an, gewissermaßen den Vorrat vorhandener Schönheiten durch phantastisch wuchernde Seitentriebe um einige zu vermehren, sondern vielmehr den Stamm gesund und triebkräftig zu erhalten, aus dem die Schönheit sich immer neu gebiert. Was jene Nationalmusiken Schönes geschaffen haben, ist so zustande gekommen, daß sie nichtnordischen musikalischen Urstoff an einem von nordischem Geist geschaffenen Kunstgefühl emporgeläutert haben, bis er gewissermaßen „europafähig" wurde; nicht aber so, daß sie es vermocht hätten, dem nordischen Sinn der Tonkunst eine Reihe ebenbürtiger nichtnordischer Begriffe von ihr gegenüberzustellen. Europäische Tonkunst wird auch in Zukunft nordischen Geistes sein, oder sie wird überhaupt nicht

[1]) a. a. O. III 448.

[2]) Man kann beobachten, daß die slawischen Namen bei bekannten Klavier- und Geigenspielern immer häufiger werden. Es dringt also sicher manches ostbaltische Blut (neben jüdischem, s. u.) auf diesem Wege in unsere Konzertsäle. An der Auffassung und Wiedergabe, vor allem unserer großen nordischen Tondichter, kann das nicht spurlos vorübergehen.

sein: sie wird sein die Sprache heldischer Seele, nicht die Sprache überfeinert empfindsamer Nerven oder dumpf wühlender Triebe — immerdar Dienerin des Apollo und niemals des Dionysos!

Zu den Gegenkräften gegen die vorwiegend nordisch bestimmte Kunstmusik des bisherigen Europa gehört auch der im 19. Jahrhundert mächtig wachsende Einfluß des Judentums auf die Tonkunst. Wer bei rassischen Untersuchungen stets zunächst an die „Judenfrage" denkt, mag erstaunt sein, daß wir erst hier ganz am Schluß und gewissermaßen anhangsweise darauf zu sprechen kommen. Wir haben aber versucht, das Verhältnis zwischen Rasse und Tonkunst während jahrhundertelanger Zeiträume zu betrachten, und so aufs Ganze gesehen, schrumpft in der Tat die Bedeutung des Judentums sehr zusammen, während sie riesenhaft wächst, wenn man nur Gegenwart und jüngste Vergangenheit berücksichtigt. Außerdem wollten wir, wie erinnerlich, unser Augenmerk vor allem auf die ganz großen, ihrer Kunst neue Bahnen weisenden Geister lenken; und es ist nun einmal eine Tatsache, daß das Judentum keinen schaffenden Musiker erster Größe hervorgebracht hat, trotz Mendelssohn und Mahler.[1]

Vom Judentum als solchem ist bisher fast gar nicht die Rede gewesen, wohl aber vom musikalischen Stil der vorderasiatischen Rasse, der das jüdische Volkstum im großen und ganzen seine häufig auftretende musikalische Begabung verdankt (vgl. Abschn. II, III und IV). Nehmen wir den dort fallen gelassenen Faden wieder auf, so dürfen wir vermuten, daß in den südeuropäischen Musikländern Italien, Spanien, Portugal (Byzanz lassen wir hier unberücksichtigt) auch während des ganzen Mittelalters vorderasiatische Rasseneinflüsse in der Tonkunst tätig gewesen sind. Es wäre z. B. durchaus denkbar, daß sich in der a cappella-Zeit gewisse unterscheidende Züge des südeuropäischen Stils nicht nur durch dinarische, sondern auch durch vorderasiatische Einschläge bei den Tonsetzern erklären (man denke etwa an die düster-glühende Färbung, die man spanischen Meistern nachrühmt). Die Beteiligung des jüdischen Volkstums an der maßgebenden Tonkunst dagegen ist natürlich auch in Südeuropa während all dieser Jahrhunderte sehr schwach gewesen, da die Juden ja vom Geistesleben ihrer Wirtsvölker „amtlich" ausgeschlossen waren. Ein sehr früher Musiker von sicher jüdischer Abkunft ist in Italien Salamone Rossi (Ebreo), „einer der gediegensten Instrumentalkomponisten seiner Zeit";[2] um 1587—1628 lebte er am Hofe von Mantua. Ob sich unter den spanischen Maranen, den äußerlich zum Christentum übergetretenen Juden, Tonsetzer befunden haben, weiß ich nicht.

[1]) Erst während der Drucklegung lernte ich das Buch von Heinrich Berl, „Das Judentum in der Musik" kennen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit ihm vom Standpunkte der Rassenkunde aus muß wohl einmal geschrieben werden; hier sei nur so viel gesagt, daß Berls Schilderung der Tatsachen weitgehend mit der meinigen übereinstimmt, — nur daß er diese Tatsachen fast durchgängig mit dem umgekehrten Wertvorzeichen versieht.

[2]) Riemann, Musiklexikon S. 1005, 2.

Die große Zeit der jüdischen Musiker beginnt fast überall um das Jahr 1800 herum mit der sogenannten Judenemanzipation. Semi-Kürschner zählt unter den vielen jüdischen Tonsetzern nur wenige auf, die vor 1800 geboren sind; keinen, dessen Wirksamkeit vor dieses Jahr fiele.

Das jüdische Volkstum stellt wie jedes andere der Gegenwart eine Mischung aus mehreren Rassen dar. Das ist für künstlerische Erwägungen wichtig. Wie etwa ein dem deutschen Volkstum angehörender Musiker mehr nordisch oder dinarisch oder ostisch sein kann, so können auch jüdische Künstler aus der Rassenmischung ihres Volkstums jeweils verschiedene Möglichkeiten verwirklichen und daher Kunst sehr verschiedenen Stiles schaffen. Wenn man also feststellt, daß ein Tonsetzer Jude ist, so hat man noch nichts Sicheres über den Rassenstil seines Schaffens ausgesagt, sondern höchstens gewisse Wahrscheinlichkeiten. Wie groß in der Wirklichkeit die Unterschiede sind, erkennt man sofort, wenn man bestimmte, allgemein bekannte Persönlichkeiten betrachtet, etwa Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler.



Bild 37. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847)
vorwiegend orientalisch mit vorderasiatischem Einschlag

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) zeigt körperlich die Züge beider Hauptrassen des Judentums, der vorderasiatischen und der orientalischen; dazu ist gerade bei ihm der starke Umwelteinfluß höchstgesteigerten deutschen Geisteslebens nicht zu vergessen. Für das, was an seiner Kunst „jüdisch" ist, kann man sich Mosers ausgezeichnete Zusammenfassung zu eigen machen.[1]) Aus ihr sprechen lauter vorderasiatische Rassenzüge: Gabe der Einfühlung in fremdes Seelenleben, der gefälligen Ausnutzung bestehender Formen, ein gewisser Mangel an jenem Schwergewicht, das für nordisches Empfinden zu einem

[1]) a. a. O. III 153 Anm. 3.

„großen" Menschen gehört, Neigung zum Glänzend-Virtuosen, auffallende Frühreife.[1])

Zu Mendelssohns „Gattung" gehören die meisten älteren unter den bekannten jüdischen Tonsetzern. Nicht so, als ob sie alle in seinem Stil geschrieben hätten, sondern weil sie alle ungefähr seine Stellung zum abendländischen Musikschaffen einnehmen: sie fühlen sich im großen und ganzen als dessen Glieder, und was sie von ihm unterscheidet, entspringt nicht gewollter Kampfstellung, sondern unbewußten Quellen. Zu dieser Gruppe rechnen wir etwa Ignaz Moscheles (1794—1870), die Brüder Lachner, vor allem Franz Lachner (1803—1890), Ferdinand Hiller (1811—1885), Joseph Joachim (1831—1907), Max Bruch (1838—1920),[2]) Karl Tausig (1841—1871), Ignaz Brüll (1846—1907), Wilhelm Kienzl (geb. 1857). Eine gewisse Hinneigung zum salonhaft Glatten, Untiefen zeigen sie alle, wenn auch in recht verschiedener Ausprägung.

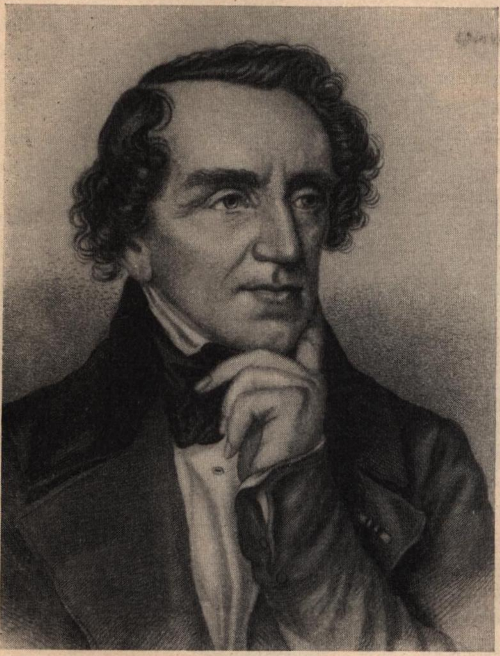


Bild 38. Giacomo Meyerbeer (1791—1864).
vorderasiatisch-orientalisch-nordisch (?)

Vergleicht man Giacomo Meyerbeer (Jakob Liebmann Beer, 1791—1864) mit Mendelssohn, so könnte man schlagwörtlich sagen: beide besitzen die eigentümlich starke Anpassungsfähigkeit des Juden; aber Mendelssohn paßt sich dem Guten, Meyerbeer dem Schlechten der Wirtsvölker an. Warum? — das ist einzelmenschlich bedingt; es soll hier nur betont werden, daß Anpassungsfähigkeit an sich eine ohnseitige Eigenschaft ist; erst wohin sie sich

[1]) Natürlich werden hier nur solche Züge hervorgehoben, in denen Mendelssohn rassisch bemerkenswert erscheint, nicht etwa alles das, wodurch er sonst noch für die Musikgeschichte erwähnenswert ist.

[2]) Nach Semi-Kürschner Bd. I S. 871, 1 ff. ist die Frage, ob Bruch Jude war, nicht ganz geklärt; Moser bestreitet es (a. a. O. III 305 Anm. 3); bei Günther, Rk. Europas S. 99, findet sich sein Bildnis mit der rassischen Beurteilung: „Vorwiegend orientalisch — mit vorderasiatischem Einschlag?" Die Vermutung, er sei Jude gewesen, geht also doch nicht nur auf „Bruch-Baruch", auf das Violoncellostück „Kol nidrei" und auf das Oratorium „Moses"

wendet, das entscheidet über Wert oder Unwert des einzelnen. Bei Meyerbeer hat sie sich zum Schlimmen gewendet, indem er den (immer vorhandenen) schlechten Neigungen der Zeitgenossen schmeichelte und sie dadurch in unheilvoller Wechselwirkung wieder stärkte.[1]) Meyerbeers Können braucht man nicht zu leugnen; aber ein Könner, der seine Gaben mißbraucht, ist gefährlicher als ein Stümper, weil er die Massen mit auf den Pfad des Schlechten reißt.

Zu Meyerbeer würde man etwa eine Gestalt wie Jacques Offenbach (1819—1880) stellen, in weiterem Abstande vielleicht auch Karl Goldmark (1830—1915). Offenbach, sagt Moser, sei „in seiner Art genial" gewesen. Dies sei zugegeben — welches aber war seine Art? Die Lächerlichmachung einer Heldenwelt, und möglichst viel „Erotik" auf der Bühne.[2]) „Genial" also ist er im Schlechten, im Zerstörenden. Und daneben doch auch bei Offenbach, wie bei Meyerbeer, unbestreitbare künstlerische Fähigkeiten! Dieses Absinken menschlich-sittlicher Werte bei noch vorhandenem rein „artistischem" Können ist das Kainszeichen des „befleckten Begabten" („tainted genius"; der Ausdruck rührt von Stoddard her). Günther ist geneigt, den „befleckten Begabten" vor allem aus jüdisch-nichtjüdischer Mischung abzuleiten.[3]) Jedoch wäre es bei den vielen rassischen Mög-

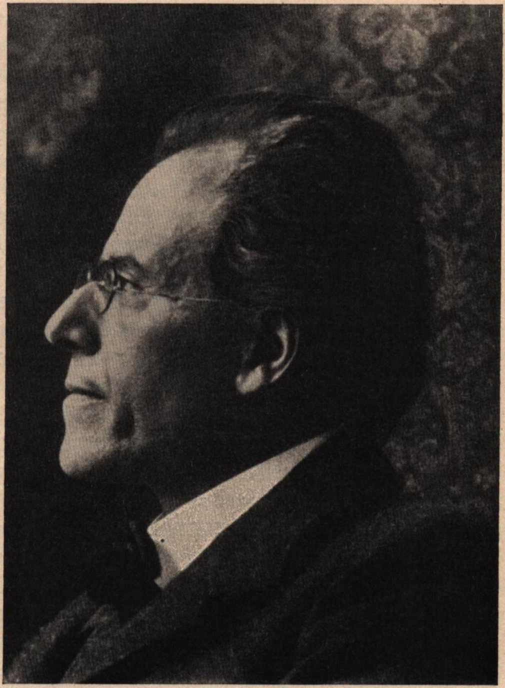


Bild 39. Gustav Mahler (1860—1911)
vorwiegend vorderasiatisch

zurück. Aus dem Stoff des genannten Oratoriums rassische Rückschlüsse zu machen, wäre geradezu kindlich, besonders bei Bruch, der daneben die Oratorien „Frithjof", „Schön Ellen", „Odysseus", „Glocke", „Achilleus", „Gustav Adolf" schrieb!

[1]) Man lese z. B. die ungewöhnlich scharfe Ablehnung Meyerbeers durch den sonst so duldsamen Kretzschmar, Geschichte der Oper S. 266 f.; vgl. auch Moser III 118 ff.

[2]) In beiden Dingen muß man Offenbach mit seiner Zeit, nicht mit der unsrigen vergleichen; die Gegenwart hat ihren Lehrmeister hierin längst ruhmreich übertroffen.

[3]) Vgl. Rk. d. jüd. V. S. 302; Der Nordische Gedanke unter den Deutschen S. 97 f.

lichkeiten, die das Judentum schon in sich enthält, auch denkbar, daß solche aus den Fugen geratene („disäquilibrierte") Menschen auch ohne Mischehen im Judentum öfter auftauchen als in andern Volkstümern. Zumal die vorderasiatisch-nordische Mischung, die körperlich sowohl bei Meyerbeer wie wohl auch bei Mahler festzustellen ist, muß eine starke innere Sprengkraft enthalten.

Bei Gustav Mahler (1860—1911) mag sie dazu beigetragen haben, ihn zu einer jener tragischen Gestalten zu machen, die heimatlos zwischen den Volkstümern stehen. Seine tiefe Liebe zum Deutschtum ist äußerlich am leichtesten erkennbar an einer ganz eigentümlichen Vorliebe für das deutsche Volkslied (sein enges Verhältnis zu „Des Knaben Wunderhorn" und ähnliche Züge sind ja bekannt). Aber ihm wurde diese Liebe nicht zum Segen. Immer wieder hat er musikalisch nach der schlichten Größe des Volksliedes gerungen; aber gerade dieses Ringen macht sich für das Gefühl des unbefangenen Hörers durch eine Künstlichkeit bemerkbar, die zum Geist des Volksliedes durchaus nicht paßt. — Und noch in einem tieferen Sinne wollte Mahler als Tonsetzer die Verbundenheit mit dem deutschen Musikgeiste erzwingen, die ihm doch nun einmal blutlich versagt war: indem er sich mit eifervoller Zähigkeit der symphonischen Form zuwandte, in der jener Geist sich hundert Jahre zuvor am lautersten verkörpert hatte. Und auch darin hat Mahler Schiffbruch erlitten. Denn seine Symphonien sind keineswegs, wie zweckbewußte Mahlerschwärmer behaupten, die gewaltigste symphonische Tat seit Beethoven, sondern mit ihren über einen Wust von Durchschnittlichkeiten verstreuten Schönheiten die Urkunden eines innerlich zerborstenen Geistes. Wir sind nicht berechtigt, an der persönlichen Lauterkeit von Mahlers Ringen um den deutschen Geist zu zweifeln; aber das darf uns nicht an der Feststellung hindern, daß im ganzen dieses Ringen eben doch erfolglos blieb, aus rassischen Gründen erfolglos bleiben mußte.[1])

Es ist sonderbar, wie gerade in Mahler, dem „modernen", „fortschrittlichen" Musiker, Dinge wieder wachwerden, die aus der fernsten musikalischen Vergangenheit seiner Rasse stammen. Seine Vorliebe für die betäubend urtümliche Wirkung endlos wiederholter Rhythmen, arabeskenartiger Bildungen, „endloser Nomadenmärsche" (Moser nach Max Brod!), die auf den Europäer nicht als Ausdruck eines wachen Bauwillens, sondern eines träumenden Versinkenwollens wirken, mutet geradezu asiatisch an. Oder das eigentümlich ungebändigte Aufschreien des Schmerzes an gewissen Stellen der „Kindertotenlieder" — erinnert es nicht in seinem naturhaften Klang an die heulende Urwildheit verschollener Totenklagen? Gerade daraus aber geht auch hervor, daß Mahler eine stärkere Natur war als etwa ein Mendelssohn oder Meyerbeer, bei denen dieser tief im Blut liegende, anders geartete Formwille durch „Zivilisation" so gut wie ganz verdeckt ist. Sie haben ja auch kaum einen Hauch jener Lebenstragik verspürt, die einem Mahler

[1]) Vgl. vor allem Storck a. a. O. II 411 ff. und Moser a. a. O. III 399 ff., sowie das hier angegebene Schrifttum.

als letztes Bekenntnis das „Lied von der Erde" entrang. So fremdartig ein solches Gebilde ohne Zweifel im deutschen Seelenleben steht, so sicher ergreift es doch den Empfänglichen durch die Echtheit seines Seelenlebens. „Fremde Schönheit!" Während wir bei den großen nordischen Tondichtern in ihren letzten Werken die gefaßte Hoheit der nordischen Seele spüren, die zu sich selbst gefunden hat, heißt es bei Mahler am Ende des Lebensweges: „Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen. . . ."

Vom „Lied von der Erde" sagt Moser:[1]) „Satztechnisch meldet sich der Zerfall harmonischer Polyphonie in die atonale Heterophonie derer um Schönberg, . . ." Das ist wichtig, wenn wir uns nun ganz kurz der Rolle des Judentums in der Tonkunst der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zuwenden. Das komponierende Judentum zieht deutlich auf zwei durch Meyerbeer und Mahler gleichnishaft vorgezeichneten Wegen dahin; in Wahrheit sind es aber zwei uralte Wege, nämlich die schon in Abschnitt II erwähnten verschiedenen seelischen Möglichkeiten der vorderasiatischen Rasse. Immer noch enthält der dort geschilderte Zwiespalt die Möglichkeit des Auseinanderklaffens in platte Sinnlichkeit und übertriebene Vergeistigung — und siehe da: auf jenem Wege, dem breiten, erfolgsicheren, ziehen sie dahin, die sich geschäftstüchtig dem Ungeschmack des immer mehr anschwellenden Rassenpöbels der „zivilisierten" Völker anzupassen verstehen; auf dem andern, dem schmalen, in mancher Hinsicht schwierigeren, dafür aber auch vornehmeren, alle jene, welche die Gewächse ihrer „reinen Geistigkeit" auf dem Dünger des Kunstsnobismus entartender „Oberschichten" anbauen.

Von den Leuten des breiten Weges ist wenig zu sagen. Man kann zahlenmäßig nachweisen, daß der Anteil jüdischer Tonsetzer an der Anfertigung von musikalischem Schund unverhältnismäßig hoch ist.[2])

Mit den Leuten des schmalen Weges hätte man sich vor zehn, ja noch vor fünf Jahren ausführlich herumfechten müssen. Heute ist es schon so klar, daß ihre „Richtung" im wahren Sinne des Wortes „überlebt" ist, daß man sich diese Mühe sparen kann.[3]) In einigen Fällen, z. B. bei Arnold Schönberg, mag dieser eigenartig asketischen, echt vorderasiatischen Verneinung des Schönen zugunsten einer angeblichen „höheren Bedeutung" ein innerer Drang zugrunde liegen; an dem plötzlichen Rückgang der „Atonalität" in der allerletzten Zeit aber sieht man deutlich, daß die meisten Atonalen nur die Marktlage ausgenutzt haben.

Eins haben jedenfalls Atonalisten, Neutöner, Vierteltonmenschen

---

[1]) III 405.

[2]) Der Verfasser hat sich z. B. das zweifelhafte Vergnügen gemacht, die bisher erschienenen 3600 Seiten des Semi-Kürschner daraufhin durchzusehen; mit den Zahlen, die sich da ergeben, sollen die Leser nicht behelligt werden, und doch enthält Semi-Kürschner eingestandenermaßen nur einen Bruchteil der in Frage kommenden Personen.

[3]) Man versäume aber nicht, die glänzende Darstellung dieser „Kunst" und ihrer inneren Unmöglichkeiten bei Moser III 486—500 zu lesen.

usw., soweit sie Juden sind, für sich: sie gehorchen einem Gesetz ihrer Rasse, indem sie die harmonische Mehrstimmigkeit, die ihnen urfremd ist, folgerichtig zu zerstören suchen. Denn das „durchaus Neue", das die Atonalität angeblich bringt, ist in Wahrheit etwas durchaus Altes: jene Stufe der Mehrstimmigkeit, die wir überall auf der weiten Erde außerhalb des Gebietes der nordischen Rasse finden. Ebenso bedeutet die Einführung von Vierteltönen oder anderen Unterteilungen für vorderasiatische Menschen eine Rückkehr zu ihrer arteigenen Tonkunst (vgl. Abschn. II—IV); für nordische würde es lediglich ein Rückfall in längst überwundene Barbarei sein. — Man sieht, wie viel größer die Fremdheit zwischen nordischem und vorderasiatischem Geiste ist als etwa die zwischen nordischem und westischem oder selbst ostbaltischem: während die beiden letztgenannten sich damit begnügten, in das nordisch bestimmte europäische Tonsystem ihre Empfindungswelten einzuführen (in Gestalt der geschilderten „neuen Nationalmusik"), zerstört der vorderasiatische Geist, wenn er einmal richtig losgelassen ist, nicht nur den seelischen Inhalt europäischer Kunst, sondern zugleich ihre Formgrundlagen.[1])

Der Einfluß des Judentums auf die Tonkunst der Gegenwart ist deshalb so unheimlich groß, weil er sich keineswegs in dem Vorhandensein jüdischer Tonsetzer erschöpft. Wir berühren hier allgemein bekannte Verhältnisse und können uns daher sehr kurz fassen. Jüdische Kapellmeister stehen auf den bedeutungsvollsten Dirigentenposten; jüdische Sänger auf den Brettern der Opern- und Operettenbühne; jüdische Virtuosen in unsern Konzertsälen;[2]) jüdische Kritiker überfluten unsere Zeitungen und Zeitschriften;[3]) jüdische Ministerialräte, Professoren und Konservatoriumsleiter bestimmen, mit welcher Musik und Musikauffassung unsere Jugend aufwächst; jüdische Theater- und Konzertagenturen entscheiden, welche Künstler wir hören und welche nicht. Wer kann sich wundern, wenn sich dem Geschmack der großen Masse allmählich ein jüdisches Inbild überprägt? Wenn wir uns in der Kunst wie in allem andern mit immer rasenderer Schnelligkeit spätrömischen Verfallszuständen nähern? Und hier rühren wir an unsere eigene Schuld. Wenn man die Bastardierung ganzer Völker, ja ganzer Erdteile tatenlos geschehen läßt, kann man dann anderes erwarten, als daß die so entstandenen Kötervölker sich durch eine kleine Schar schlauer vorderasiatischer Händlernaturen willenlos beherrschen lassen? Tausend Jahre lang hat ein rassisch gesundes Europa unter nordischer Führung der jüdischen Gefahr widerstanden; erst als es seine Rasse verkommen ließ, unterlag es dem „plastischen Dämon des Verfalles der Menschheit" (Richard Wagner).

[1]) Darum hat Moser vollkommen recht, wenn er sagt (III 363): „Von Beethoven, Weber und Schubert bis Wolf, Pfitzner, R. Strauß einschließlich haben wir, im großen gesehen, eine Geschichts- und Stilepoche, erst nach ihnen scheint eine neue, anders gerichtete, einzusetzen." Diese andere Richtung ist eben weithin das Werk des vorderasiatischen Rassegeistes gewesen.

[2]) Vgl. auch die Namen der von den Schallplattenfirmen bevorzugten Künstler.

[3]) Die unleugbare Begabung des Juden für „Feuilleton"-Schriftstellerei

Schluß

Im Verlaufe der Untersuchung sind eine Reihe von Fragen aufgetaucht, ohne an der betreffenden Stelle eine Antwort zu finden. Es ist an der Zeit, einige der fallengelassenen Fäden wieder aufzugreifen.

Die Frage, ob in einer der europäischen Rassen die musikalischen Sterne erster Größe häufiger gewesen seien als in anderen, hat sich zweifelsfrei zugunsten der nordischen Rasse beantwortet. Nicht nur hat diese in den noch namenlosen Zeiten der Vergangenheit die Grundfesten gelegt, auf denen der Bau abendländischer Tonkunst sich dereinst erheben sollte (vgl. S. 81 ff.), sondern wir haben vor allem erkannt, daß die Mehrzahl der wirklichen Genies der Tonkunst entweder vorwiegend nordisch oder stark nordisch gemischt gewesen sind. Das deckt sich durchaus mit der Rolle, welche die nordische Rasse auf allen andern Gesittungsgebieten im Laufe der europäischen Geschichte gespielt hat.

Wir hoffen erwiesen zu haben, daß die ungeheuer starken Stilwandlungen innerhalb weniger Jahrhunderte keineswegs gegen die Ueberzeugung sprechen, es seien immer wieder Menschen gleicher Rasse am Werke gewesen. Nicht in immer sich gleichbleibenden *Stilformen* offenbart sich die Rasse, sondern darin, daß die verschiedensten Formen vom gleichen *Geist* belebt sind. Freilich läßt sich *diese* Gleichheit nur erfühlen, manchmal nur erahnen; sie ist aber deshalb nicht weniger wirklich vorhanden.[1]) Und meistens ist sie den andern klarer geworden als uns selbst. Wenn *Schemann* sagt: „So blieb denn das Wissen um die Einheit der Germanen lange Zeit das Geheimnis Roms",[2]) so könnte man in Abwandlung dieses Satzes sagen, daß das Wissen um die Einheit aller nordischen Kunst meist das Geheimnis ihrer Widersacher geblieben ist, während wir selbst uns nach guter oder vielmehr schlechter alter Germanenart um Nebendinge befehdeten. — Es ist schon einmal gesagt worden, daß der Vorstellung einer „gemeineuropäischen, allen verständlichen Musiksprache" nur soweit Wirklichkeit zukomme, wie die gesittungsmäßige Vorherrschaft der nordischen Rasse reiche. *Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, diese Wirklichkeit in das Bewußtsein der heute noch nordisch bestimmten Völker zu erheben*; denn nicht nur dadurch dienen diese der Erhaltung ihrer Art, daß sie die Zahl der Schlachtschiffe und Bombenflugzeuge beschränken, mit denen sie sich gegebenenfalls gegenseitig ausrotten könnten, sondern auch dadurch, daß sie ihre unlösbare geistige Verbundenheit miteinander erkennen.

Neben der nordischen ist die dinarische Rasse die einzige, die wir uns aus dem europäischen Musikgeschehen nicht wegdenken können. Mit ihrem Ausscheiden würde jener „musikantische" Einschlag wegfallen,

---

und seine Fähigkeit, Halbwahres und Ganzfalsches unlösbar durcheinanderzuquirlen, machen diese Seite seiner musikalischen Tätigkeit besonders bedenklich.

1) Vgl. hierzu *Benz* a. a. O. I 256 ff., II 124 ff.

2) a. a. O. II 266.

der neben nordisch-ernster Kraft als segensreicher Ausgleich steht; jene Freude an den rein sinnlichen Schönheiten der Tonkunst, die zu ihrem gesunden Fortleben schließlich ebenso unentbehrlich ist wie geistige Tiefe und Bedeutsamkeit. — Alle andern europäischen Rassen nehmen der nordischen und der dinarischen gegenüber in ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung unserer Tonkunst eine untergeordnete Stellung ein.

Man könnte daran denken, hier am Schluß eine Uebersichtstafel der musikalischen Stileigentümlichkeiten der europäischen und der sonst in diesem Buche behandelten Rassen zu geben — etwa so, wie Moser[1]) eine Uebersicht über die musikalischen Eigentümlichkeiten Deutschlands, Italiens und Frankreichs versucht —, also mit andern Worten: nun doch noch eine Antwort auf jene früher gestellte Frage zu geben: was ist nordische, westische, dinarische usw. Stileigentümlichkeit in Melodik, Rhythmik, Instrumentierung, Satztechnik, Formenwelt, Stoffwahl usw. Eine solche Tafel würde aber vorläufig viele weiße Felder zeigen, oder diese müßten durch willkürlich gewählte Schlagworte ausgefüllt werden. Bei genügendem Fortschritt der Einzelforschung könnte sich das allerdings ändern.

Der Verfasser hat als einen persönlichen Beweggrund zu seiner Arbeit auch den Wunsch genannt, gegenüber neuen Erscheinungen in der Musik der Gegenwart einen festeren Maßstab zu gewinnen, als ihn die bloße Berufung auf persönlichen Geschmack liefern kann (vgl. S. 8). Hat sich ein solcher Maßstab im Laufe unserer Untersuchungen wirklich gewinnen lassen? Sicherlich nicht so, daß man nun bei jedem neu auftretenden Künstler, bei jedem neu erscheinenden Werke nach den hier entwickelten Anschauungen eine untrügliche Vorschrift für die Beurteilung geben könnte. Eher schon so, daß man bei gewissen Entwicklungen, bei gewissen Gruppen von Erscheinungen wird sagen können, ob sie die Dinge in wünschenswerter Richtung weiterführen oder nicht. „Wünschenswert" ist natürlich bei der Kunst ein gefährliches Wort: man kann ihr die Richtung ihres Weges, etwa die zu entwickelnden Stilgattungen u. ä., nicht vorschreiben. Wohl aber bekennt sich der Verfasser aus vollster Ueberzeugung zu der „biologischen Aesthetik" Platons:[2]) Höchsten Wert hat auch in der Kunst nur das, was lebenssteigernd für meine Rasse wirkt; ist es dagegen den Lebensgesetzen meiner Rasse schädlich, so kann es auch nicht im Sinne meiner Rasse „schön" sein.

Es ist ausdrücklich anerkannt worden (vgl. S. 14 ff.), daß man von einem „überrassischen" Standpunkte aus die Schönheitsinbilder der verschiedenen Rassen nicht nach ihrem Werte mag abschätzen können; wir fügten aber dort schon hinzu, daß in der Wirklichkeit des Lebens jede Rasse das Recht beanspruchen dürfe, ihren eigenen Stil als das für sie Wertvollste zu betrachten. Handelt es sich nun — wie bei der nordischen — um eine Rasse, von der ohne Einschränkung das Wort Fichtes gilt: „Wenn ihr versinkt, so versinkt die ganze Menschheit mit,

[1]) a. a. O. I 14.
[2]) Vgl. Günther, Platon als Hüter des Lebens S. 43.

ohne Hoffnung einer einstigen Wiederherstellung!", so wird das Recht zu einer Pflicht im eben erläuterten Sinne Platons.

Daraus ergäbe sich nun die weitere Pflicht, brauchbare Vorschläge für eine Gesundung unserer Tonkunst zu machen. Freilich, mancher wird von vornherein sagen, solche Vorschläge seien zwecklos. „Jetzt aber ist es Abend; und wer jetzt noch dazu berufen ist, diesen Kampf weiterzukämpfen, der hat nur noch die Nacht vor sich. Er kann nur noch bekennen; den Stumpf der Fahne festhalten; ein Zeichen aufrichten; darf aber auf keine Nachfolge hoffen etwa im Sinne des Eichendorffschen „Trostes":

„Und wo immer müde Fechter
sinken im mutigen Strauß,
es kommen frische Geschlechter
und fechten es ehrlich aus."

Deutschland liegt mit zerbrochenem Rückgrat am Boden und ist der Spielball und Hohn seiner Feinde, die nicht nur außerhalb seiner Grenzen zu finden sind, sondern von denen es durch und durch zerfressen und besetzt ist. Der Kampf gegen alles Deutsche wird auf allen denkbaren Gebieten und allüberall ganz offen geführt und gilt als etwas Selbstverständliches und zum Fortschritt in die Zukunft Gehöriges."[1])

Die Vertreter des älteren Geschlechtes mögen es uns nicht verübeln, wenn wir ihre düstere Ansicht der Dinge in dieser Schärfe nicht zu teilen vermögen. Wir sehen in allem Wust und Wirrwarr, in allem Unerfreulichen der Gegenwart doch auch Ansätze zu einer Selbstbesinnung des deutschen Musikgeistes. Diese zu schildern und aus ihnen einen sinnvollen Plan der Neugestaltung zu formen, würde ein eigenes Buch erfordern.[2]) Die meisten Zukunftshoffnungen sammeln sich heute wohl um den Begriff der „musikalischen Jugendbewegung".[3]) Er ist aber so vieldeutig und durch Hineintragen von allen möglichen — vor allen Dingen auch politischen — Gegensätzen oft derartig verzerrt, daß man ohne die Furcht, mißdeutet zu werden, kaum noch darüber sprechen kann. Was den unvoreingenommenen Betrachter der musikalischen Jugendbewegung vor allem hoffnungsvoll stimmt, ist ihre deutliche Rückwendung zu den Kraftquellen nordischen Musikgeistes: zum echten, alten Volksliede, zu „alter" (d. h. hier Bachscher und Vorbachscher) Musik, zur Polyphonie. Die damit verbundene zeitweilige Abwendung von der romantischen Tonkunst des 19. Jahrhunderts wird dem neuen Ge-

---

[1]) Hans Pfitzner, Gesammelte Schriften I 107.

[2]) Von sehr hoher Warte beschäftigt sich mit einer möglichen Neuordnung der Schluß des oft erwähnten Benzschen Buches Bd. II S. 485 ff. — Zahlreiche Zeitschriftenaufsätze behandeln Einzelfragen. Des Verfassers Ansicht über einige dieser Fragen enthält der Aufsatz „Musikalische Kulturpolitik", Deutschlands Erneuerung Jahrg. 1931 S. 680 ff.

[3]) Vgl. vor allem Moser, Die musikalische Jugendbewegung, in den Vorträgen der VII. Reichsschulmusikwoche, Leipzig 1929. Ferner seine Ausführungen in der Gesch. der deutschen Musik III 506 ff.

schlechte nichts schaden. Will man diesen Geist mit „neuer Sachlichkeit" bezeichnen, so muß man sich nur hüten, unter „Sachlichkeit" soviel wie „Seelenlosigkeit" zu verstehen.[1])

Mit allem, was sich Jugendbewegung nennt, teilt die musikalische Jugendbewegung die starke Betonung der „Gemeinschaft". Auch dieses Wort ist in unserer schnell entwertenden Gegenwart in Gefahr, zum sinnentleerten Schlagwort zu werden. Und doch liegt in ihm, vom rassischen Standpunkte aus betrachtet, das eigentlich Wertvolle der neuen Geisteshaltung. Wir haben bei Betrachtung der Renaissance die Hoffnung geäußert, daß vielleicht den Germanen gelingen könnte, was im Leben der nordisch bestimmten Völker bisher noch nie gelang: die endgültige Vereinigung hoher Persönlichkeitsentfaltung mit jenem echten Gemeinschaftsgeiste, der die völkische Dauer verbürgt. Wir ständen damit in der Tat am Anfang eines neuen Weltalters: das erste wäre (für das Abendland) das Mittelalter gewesen; seine Geisteshaltung naturhaft-selbstverständliche Einordnung des Einzelnen in die Allgemeinheit; das zweite die Zeit zwischen der Renaissance und der Gegenwart; seine Geisteshaltung ichtümlich-selbstbewußte Absonderung des Einzelnen vom Ganzen; das dritte aber die jetzt anbrechende Zeit: die der bewußten Wiederhinwendung des Einzelnen zum freien, selbstgewollten Dienst an der Gemeinschaft, ohne daß darum die Wertschätzung und Vervollkommnung des Einzelmenschtums aufgeopfert zu werden brauchte. So sieht Eckart Weinreich die Geschichte des Abendlandes.[2]) Wenn er nun den Zustand des Mittelalters die „Blutsgemeinschaft", den gedachten Zustand der Zukunft die „Geistesgemeinschaft" nennt, so ist dem rassisch Denkenden doch klar, daß auch in der Zukunft Geistesgemeinschaft auf Blutsgemeinschaft sich wird gründen müssen. Und deshalb wird denen, die in der musikalischen Jugendbewegung so stark den Gemeinschaftsgedanken betonen, klar zu machen sein, daß sie damit eine lebensgesetzliche (biologische) Forderung an die Bewegung stellen: sich einzusetzen für die rassische Erneuerung unseres Volkes, weil ohne diese ihre eigenen Ziele nicht erreicht werden können.

Bisher haben maßgebende Kreise, ihrer ganz anderen Einstellung entsprechend, diese Ziele nicht auf lebensgesetzlichem, sondern vorwiegend auf erzieherischem Wege zu erreichen gesucht. Die Bildungszuversicht, die aus so vielen amtlichen und nichtamtlichen musikpolitischen Maßnahmen des letzten Jahrzehnts spricht, ist aber durch die Erfolge nur in geringem Umfange gerechtfertigt worden. Gewiß durfte man keine Wunderwirkungen erwarten; aber auch bei bescheidenen Erwartungen wird man nichts anderes als Enttäuschungen erleben, wenn man seine

[1]) Es begegnen einem da die seltsamsten Auffassungen. Z. B. will Adolf Weißmann, Die Entgötterung der Musik, Berlin und Leipzig 1928, nachweisen, die sportliche Betätigung töte den musikalischen Geist. Dies ist offenbar nur richtig, wenn man unter „Musik" lediglich oder wenigstens hauptsächlich die Nervenkunst des 19. Jahrhunderts versteht. Diejenige Musik dagegen, zu der die besten Kräfte unserer neuen Jugend hinstreben, scheint mir zu dem richtig verstandenen Bilde eines sportlichen Menschen sehr gut zu passen.

[2]) Weinreich, Die Nation als Lebensgemeinschaft, München 1931.

Bemühungen weiterhin auf den Flugsand der „Bildungsfähigkeit der breiten Massen" baut, so wie diese Massen heute biologisch beschaffen sind. An einen bastardierten Menschenbrei etwa mit dem altdeutschen Volksliede oder mit den Schönheiten alter Polyphonie heranzutreten, zeugt ungefähr von derselben lebensgesetzlichen Einsicht, als wenn man Negerkinder mit dem Christentum beglückt.

An Weinreichs Gedanken von den drei abendländischen Zeiten knüpft sich noch eine weitere Ueberlegung. In der polyphonen Schreibweise muß man gewissermaßen den formalen Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls sehen, da ja zur Ausführung polyphoner Werke das einträchtige Zusammenwirken vieler gehört. Bricht nun wirklich ein neues Gemeinschaftszeitalter an, so haben wir in der unverkennbaren Hinwendung der Gegenwart zur Polyphonie gewissermaßen ein greifbares Zeichen dieses Anbruchs; und wenn wirklich die Gemeinschaft der Zukunft auf höherer Stufe diejenige der Vergangenheit wiederholen wird, so dürften wir dieselbe Höherentfaltung vielleicht auch von ihrem künstlerischen Ausdruck, der Polyphonie der Zukunft, erwarten.

Vermutlich werden sich nicht nur die Formen des Musikschaffens, sondern auch die des Musizierens, des Musikmachens und -genießens in vergeistigter Weise wieder den Formen des Mittelalters, der ersten Gemeinschaftszeit, nähern. Unser Volk steht möglicherweise vor Umgestaltungen seiner Lebensformen, von deren einschneidender Tiefe es sich noch nichts träumen läßt. Sicherlich würden solche Veränderungen an der Kunstpflege nicht spurlos vorbeigehen. Ja, es scheint fast, als ob die seit Jahren unaufhaltsam sich vollziehenden Umbildungen in den Formen der Musikpflege im geheimen, wie unbewußt, schon jene möglichen Umgestaltungen unserer völkischen Lebensformen vordeuteten. Oper und Symphoniekonzert, die bezeichnenden Arten großstädtischen Musikmachens, erscheinen einem neuen Geschlecht nicht mehr als die ihm gemäßen; dagegen gewinnen an Beliebtheit solche Formen, deren Ausführung nicht an den „Zivilisationsapparat" der Großstadt gebunden ist. Es vollzieht sich damit eine offenbare „Vernordung" im Stil der Musikpflege. Solche Werke wahrhaft nordischen Geistes, die große Mittel der Aufführung voraussetzen, sollen sicher nicht einfach der Vergessenheit anheimfallen; sie brauchten aber längst nicht so häufig aufgeführt zu werden, wie es jetzt der Fall ist. Ihre Wirkung würde viel tiefer sein, wenn jede der selteneren Aufführungen das Gepräge eines Festspieles trüge; so wie es bei den Griechen der Fall war, die auch nicht jeden Abend Oper spielten und doch eine hohe dramatische Gesittung besaßen.

Angesichts der unbefriedigenden Verhältnisse im Musikschaffen der Gegenwart hat sich schon mancher Musikfreund die Frage vorgelegt, ob wir einer unaufhaltsamen Vergreisung der abendländischen Tonkunst entgegengehen. Auch an uns wird man die Frage richten: sollen denn die möglichen musikalischen Zustände der Zukunft, die eben entwickelt worden sind, ihren Stoff immer nur aus den Meisterwerken

der Vergangenheit nehmen, oder dürfen wir hoffen, daß uns auch die Zukunft wieder Tonmeister unserer seelischen Artung schenken wird? Die Rassenforschung kann hierauf nur antworten, daß das für sie keine künstlerische, sondern lediglich eine lebensgesetzliche (biologische) Frage ist. Moeller van den Bruck zieht aus dem Schicksal der Griechen die Lehre, „daß ein Volk dann erst keine Werke mehr hervorbringt, aber dann auch unweigerlich und bedingungslos, wenn es keine Geschichte mehr hervorbringt".[1] Und fragen wir: Wann bringt es denn keine Geschichte mehr hervor?, so lautet die Antwort: Wenn es die lebensgesetzlichen Grundlagen seiner völkischen Kraft zerfallen läßt.

Die Kunst ist nicht Wurzel, sondern Blüte. Pflegen wir die Wurzel: die Blüte entfaltet sich von selbst.

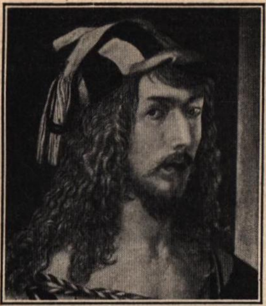
---

[1]) Die Deutschen Bd. 5 S. 8.

Namenverzeichnis

Schlagwörterverzeichnis

Bücher
aus J. F. Lehmanns Verlag



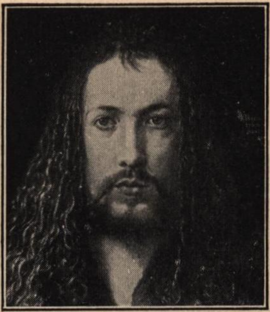
Der Dürer der Gotik

Rasse und Stil

von
Professor
Dr. Hans F. K. Günther

132 Seiten
mit 80 Abbildungen
Geh. M. 4.50, in
Leinen M. 5.80

2. unver. Auflage



Der Dürer der Renaissance

Aus dem Inhalt: Form und Inhalt bei Dürer / Der Dürer der Gotik und der Renaissance / Gotik und Renaissance als Volkskunst und Standeskunst / Haltung und Pose / Nordische Kunst / Bach und Beethoven: Bach ist Adel, Beethoven sucht Adel / Hebbel und Flaubert, zwei nordische Dichter / Hölderlin, der Hellene / Van Goghs nordische Gestaltung südlicher Landschaft / Zuloaga, der Typus des westischen Künstlers / Das Wort im Orient („Es steht geschrieben") / Thomas Kunst der Beschaulichkeit / Barock als dinarische Kunst / Die vorderasiatische Seele: Religiöse Propheten (Loyola, Calvin, Booth) / Nordische Verkünder.

Rassengeschichte des römischen und hellenischen Volkes

Von Prof. Dr. Hans F. K. Günther

Mit einem Anhang: Hellenische und römische Köpfe nordischer Rasse.
Mit 3 Karten, 83 Abbildungen im Text und 64 Abbildungen auf Tafeln.
Geh. M. 5.80, Lwd. M. 7.20.

Ich bin überzeugt, daß sich die deutsche Jugend mit dem klassischen Altertum lieber beschäftigen wird, wenn ihr der Lehrer sagt, daß die Römer und Griechen Menschen unseres Stammes waren. Nach meiner Erfahrung bleiben solche Hinweise im Unterricht nicht wirkungslos. Ich möchte das wertvolle Buch allen Lehrern der alten Sprachen und Geschichte recht sehr empfehlen. Prof. Dr. P. Astner in der „Deutschen Erziehung".

Deutsche Köpfe nordischer Rasse

50 Abbildungen mit Geleitworten von Prof. Dr. E. Fischer-Freiburg und Prof. Dr. Hans F. K. Günther. 6.—8. Tausend. Preis kart. M. 2.15

Vorzugspreis für Werkbundmitglieder M. 2.—.

Adel und Rasse

Von Prof. Dr. Hans F. K. Günther. 2., verbesserte und vermehrte Auflage.
124 Seiten mit 127 Abbildungen. Geh. M. 4.—, Lwd. M 5.40,

Aus dem Inhalt: Rassische Verschiedenheit von Adel und Masse / Adel und Schönheitsideal / „Force regeneration" des nordischen Adels / Blaues Blut / Entnordung des Adels im Abendlande / Braun und Blond / Nordische Frauentypen in Italien / Politik ist Wiedererweckung des Rassebewußtseins / Ebenbürtigkeit reinrassischer Verbindungen / Adel ist angeboren / Entnordung durch Geldheiraten / Der Adel von morgen.

J. F. Lehmanns Verlag / München 2 SW



Orientalischer Jude (Von Rembrandt)
Leichter vorderasiatischer Einschlag

Weitere Werke von Prof. Dr. Hans F. K. Günther

Rassenkunde des jüdischen Volkes

2. Aufl. 1930. 360 Seiten mit 305 Abb. und 6 Karten. Geh. M. 9.80 Lwd. M. 11.70

„Die Darstellung ist außerordentlich fesselnd. Man hat immer das Gefühl: hier schreibt ein Wahrheitsuchender, der ohne Rücksicht niederlegt, was seine Forschung ergibt. Dazu kommt die hervorragende, reiche und vielseitige Bebilderung des Werkes. Wir finden Bilder aus der alten Geschichte, Abbildungen bekannter Juden und zahlreiche Gruppen- und Gelegenheitsaufnahmen aus dem jüdischen Leben der Gegenwart. Wer der Rassenfrage sein Interesse schenkt, der lege sich auch dieses Buch bei; gerade die jüdische Rasse ist eines der lehrreichsten Objekte der Rassenforschung." Deutsch-österreichische Lehrerzeitung.

„Günther ist weit entfernt von jenem durch die Zeiten geschleppten Unsinn, daß die Juden eine Rasse sind. Sie sind ein Volk, und das ist ein Rassengemisch — das zeigt Günther unwiderleglich. Auch dieses Werk zeigt wieder alle die Vorzüge seiner früheren Werke: Anschaulichkeit, Sachlichkeit, vornehmste Gerechtigkeit in Ton und Denkart; dabei jene Darstellung, die man als „spannend" bezeichnen kann, die neben der Allgemein- und Leichtverständlichkeit Günthers größtes Verdienst ist, nicht zum wenigsten durch die Formenschönheit und Reinheit seiner Sprache. Ausgezeichnet ausgewählt sind wieder die Bilder! Günther hat den Schlüssel zur Judenfrage geliefert!" Die Sonne.

„Günther behandelt die Dinge mit angemessener Ruhe und ohne eifernde Gehässigkeit." Kölner jüdisch-liberale Zeitung.

Ritter, Tod und Teufel. Der heldische Gedanke. 3. Auflage. Geh. M. 3.15, Lwd. M. 4.50.

„In der Zeit der seelischen Schwachheit ist ein Buch besonders zu begrüßen, das dem Heldischen wieder den gebührenden Raum schaffen will." Revaler Bote.

Ein würdiges deutsches Seitenstück zu dem Carlyleschen Werk, um so wertvoller für uns, als es den deutschen Helden schildert." Deutsche Zeitung.

Platon als Hüter des Lebens. Platons Zucht- und Erziehungsgedanken und deren Bedeutung für die Gegenwart. Mit 1 Bildnis Platons. Geh. M. 2.15, Lwd. M. 3.20.

„Diese kleine, aber sehr lesenswerte Schrift ist recht lehrreich, sie wird vielen Neues sagen, indem sie Platon von einer viel zu wenig beachteten Seite seines vielseitigen Denkens und Wirkens zeigt." Prof. B. Bauch in den „Blättern für deutsche Philosophie".

J. F. Lehmanns Verlag / München 2 SW



Schwedischer Hausknecht vom Leistungstypus. „Er bleibt auch im Dienen ein Herr und frei"

Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker

Von Dr. Ludw. Ferd. Clauß. Mit 231 Abbildungen auf 86 Kunstdrucktafeln. Geh. M. 9.—, Lwd. M. 11.70.

Der Verfasser weiß zu fesseln, nicht zum wenigsten durch seinen lebendigen Stil. Und in ihren Grundzügen bereits deutlich erkennbar entwickelt sich hier eine wissenschaftliche Physiognomik eigenartiger Prägung. Clauß scheint sich auf dem Gebiet der physiognomischen vergleichenden Ausdrucksforschung zu einem ähnlichen Pfadfinder zu entwickeln, wie es Klages auf dem Gebiet der graphologischen Ausdruckslehre geworden ist. Die Umschau.

Die nordische Seele

Von Dr. Ludw. Ferd. Clauß. 2., umgearb. Aufl. Mit 16 Kunstdrucktafeln nach eigenen Aufnahmen des Verfassers. Geh. M. 3.50, Lwd. M. 4.80

Der bekannte Forscher ist der Schöpfer der sogenannten vergleichenden Ausdrucksforschung, durch die sich ganz neue und überraschende Einblicke in das Seelenleben der verschiedenen Rassen ergeben. Ihm ist es im besonderen Maße gegeben, Wesen und Stil der Rassen und Völker zu ergründen. Man lernt aus seinem Buch „Menschen verstehen" — eine für jedermann nützliche und wichtige Kunst. Das lebendig geschriebene Buch handelt hauptsächlich von der nordischen Rasse, schildert aber im Vergleich auch die Wesensart der anderen in Deutschland lebenden Rassen. Zusammen mit dem früher erschienenen Werk „Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker" bildet es die Neuauflage des vergriffenen Buches „Rasse und Seele", das nicht neu aufgelegt wird.

Kunst und Rasse

Von Prof. Dr. Paul Schultze-Naumburg. 144 Seiten mit 159 Abbildungen. Geh. M. 6.75, Lwd. M. 8.—.

Aus dem Inhalt: Rasse, Körperbau und Kunstschaffen / Volkstum und Kunstempfinden / Die Vorstellungswelt des Künstlers rassig bedingt / Instinktive Darstellung des eigenen Typs / Raffael und Rubens, zwei entgegengesetzte Künstlernaturen / Michelangelos Selbstbildnis und die „Morgenröte" in der Mediceerkapelle / Künstlerhände als Charakteristikum / Madonna und Venus des Botticelli als Schwestern / Rasse in der heutigen Kunst / Das erotische Wunschbild als rassisches Selbstbekenntnis / Seltenheit des nordischen Ideals in der Moderne / Entartung bevorzugt / Unschöpferisches Tasten nach Sensationen / Perverse Vorliebe für fremde Rassen / Ungünstige Auslese in der Kultur / Die Frau als bildende Künstlerin / Rassenlehre und Rassenhygiene für Künstler.

J. F. Lehmanns Verlag / München 2 SW

Grundriß der menschlichen Erblichkeitslehre und Rassenhygiene

Von Prof. Dr. E. Baur — Prof. Dr. E. Fischer — Prof. Dr. F. Lenz. Bd. I: Menschliche Erblichkeitslehre. 4., stark vermehrte Auflage erscheint 1933. Bd. II: Menschliche Auslese und Rassenhygiene (Eugenik). Mit 12 Textfiguren. Geh. M. 13.50, Lwd. M. 15.30.

Einiges aus dem Inhalt des II. Bandes: Die biologische Auslese / Erbliche Veranlagung und soziale Gliederung / Die Unterschiede der Fortpflanzung / Der Geburtenrückgang / Die Auslesewirkung der geistigen Frauenberufe / Wanderungsauslese / Das Schicksal der großen Rassen und Völker / Eheverbote und Eheberatung / Bevölkerungspolitik / Rassenhygienische Gestalten des persönlichen Lebens / Selbstbehauptung der Familie / Die junge Generation / Wege rassenhygienischen Wirkens / Rassenhygiene und Weltanschauung.

Der „Baur-Fischer-Lenz" steht an anerkannt hervorragender Stelle unter dem Schrifttum der letzten Jahre. Zeitschrift für Naturwissenschaften

Es haben sich drei hervorragende Männer der Wissenschaft zusammengetan, um dieses Meisterwerk zu schaffen, das inhaltlich, methodisch und stilistisch vortrefflich ist und dem deutschen Geiste, der deutschen Kultur und Wissenschaft zu hoher Ehre gereicht. Staatsanzeiger für Württemberg

Paul de Lagarde

I. Band: Deutsche Schriften.
Mit einem Personen- und Sachverzeichnis und einem Bildnis Lagardes.
518 Seiten. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen M. 6.30.

2. Band: Ausgewählte Schriften.
Herausgegeben und mit Personen- und Sachverzeichnis versehen von Paul Fischer.
301 Seiten. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen M. 6.30.

Jeder Band einzeln erhältlich.

Von Lagardes Schriften kann man sagen, daß sie immer zeitgemäßer werden; bei Lebzeiten hat er nie „Schule" gemacht, denn seine Zeit stand ihm und seiner Lehre völlig verständnislos gegenüber, und er seinerseits hat an ihren kirchlichen und politischen Schäden erbarmungslose Kritik geübt. Aber er tat das, nur getrieben von reiner Wahrheitsliebe und von unerschütterlichem Glauben an die Zukunft des deutschen Volkes beseelt. Und das ist auch der Grund, warum der Einfluß seiner Schriften gerade bei den Besten der Nation noch immer wächst. Er hatte sich keiner Partei verschrieben, darum kann er noch heute ernsten Menschen aller Parteirichtungen etwas geben und seine starke eigenwillige Persönlichkeit zieht auch heute noch alle geistig Ringenden unweigerlich an.

Lagarde und der deutsche Staat

Eine Uebersicht über Lagardes Denken. Von Dr. Fr. Krog.
1929. Geheftet M. 4.—, Lwd. M. 5.40.

Mit seherischer Klarheit hat Lagarde Grundlegendes über den deutschen Staat und deutsches Volkstum verkündet, das von der ihm innewohnenden Kraft nichts verloren hat. Das Krogsche Buch ist die beste Zusammenfassung jener Gedanken über einen wirklich deutschen Staat, auf die seinerzeit leider viel zu wenig geachtet worden ist und die kennen zu lernen kein Deutscher versäumen sollte. Deutsche Akademiker-Zeitung.

Richard Eichenauer: Musik und Rasse